

## **INFORMATION TO USERS**

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600

**UMI<sup>®</sup>**



**Déplacement et Identité: Une Réflexion Visuelle  
sur la Compréhension et la Transformation Personnelle**

**Nada H. Kyriakos**

**Mémoire**

**Présenté**

**au**

**Département de l'enseignement de l'art**

**Comme exigence partielle de la Maîtrise (M.A.)  
Université Concordia  
Montréal, Québec, Canada**

**Septembre, 2001**



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

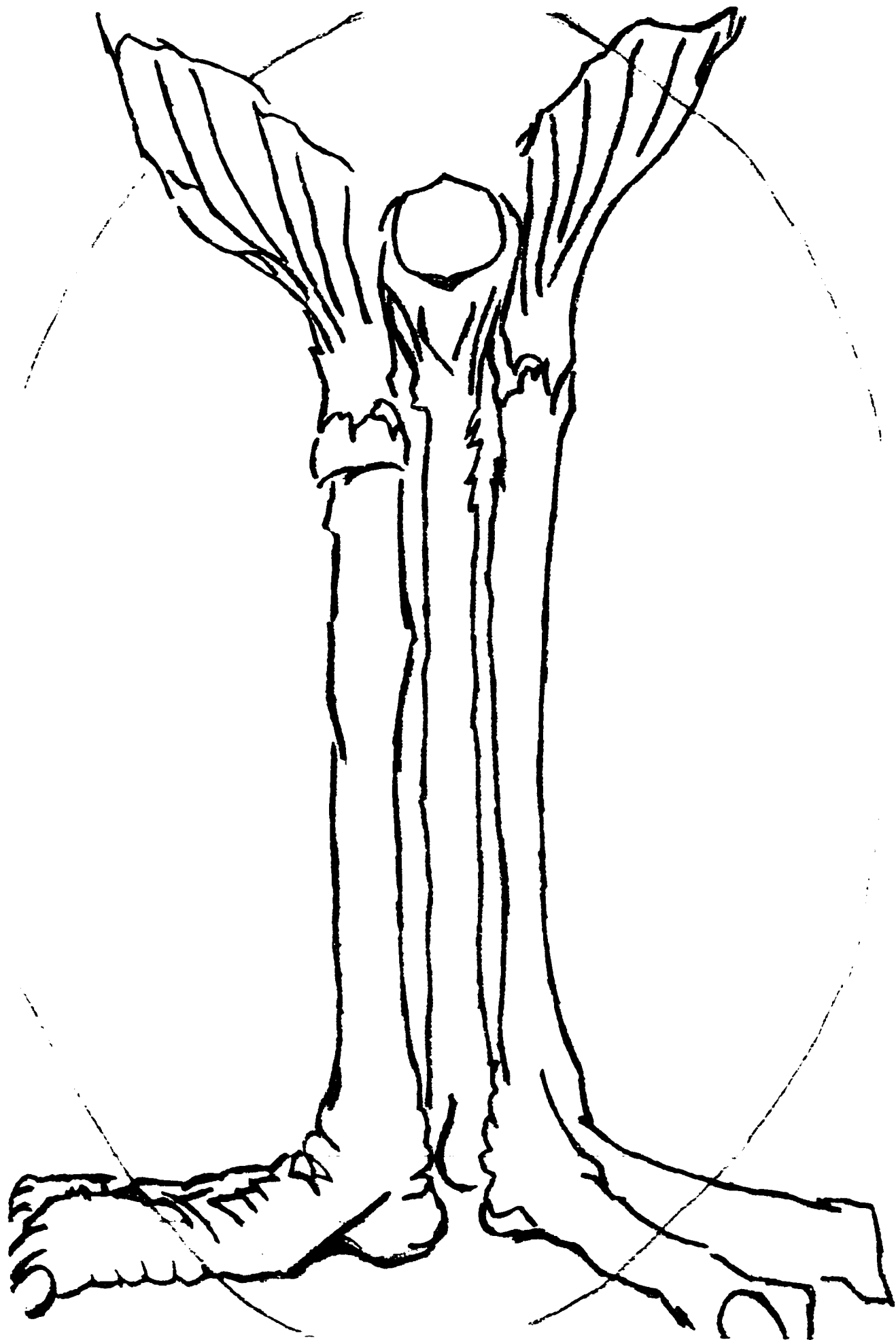
L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-64094-9

Canada



## RÉSUMÉ

### Déplacement et Identité: Une Réflexion Visuelle sur la Compréhension et la Transformation Personnelle

Nada H. Kyriakos

Un lieu ne se vit qu'une seule fois, et l'identité ne se prolonge que par la perpétuation des endroits vécus. A travers une réflexion visuelle sur la compréhension et la transformation personnelle, le sens du déplacement se débat acquérant des horizons significatifs dans ma vie de peintre à l'étranger. Ayant eu le privilège des endroits multiples, je me retrouve dans une position qui me permet d'illustrer un phénomène humain aussi répandue que le déplacement. Le thème s'étale dans des paysages imprégnés par la rupture où l'expérience se recrée dans un acte de mémoire, symbolisé par le geste d'un voile pris comme métaphore de souvenir et d'oubli. Symbole de lieu, le palmier représente l'élément commun de ressemblance entre les différentes interprétations. La répétition reste un concept dynamique à ma démarche où envisager les nuances du phénomène en termes de contrastes, renvoyant la réflexion circulaire de mes écrits. Ce fragment d'histoire s'entame dans la 'savane' et se poursuit dans un 'itinéraire' à destination 'inachevée' où figure, en représentation, ce 'trajet flottant' dans une traversée poétique symbolisant le transfert du monde intérieur au règne nouveau. Mon processus se caractérise par un excès sémantique rétablissant l'irrévocable lien entre le lieu et l'identité.

L'idée de bricolage reste implicite à mon œuvre dans un éclectisme formel et théorique qui emprunte notamment à la philosophie herméneutique de Gadamer où entendre la compréhension comme médiation ou comme 'fusions d'horizons'. Le récit évoque le rapport effectif entre la question ontologique et la compréhension existentielle dans le processus du savoir. Le déplacement se déploie ainsi comme agent positif où l'expression devient un site théorique et pratique à la compréhension. Appuyée par la théorie de transformation fondée et élaborée notamment par J. Mezirow et P. Cranton, le savoir 'transformatif' constitue l'implication majeure à cette étude - une approche constructive dans la formation des adultes où se concentrer sur l'expérience vécue, la réflexion critique et le discours rationnel. L'autobiographie intervient comme stratégie instructive visant l'interprétation des situations ambivalentes et la compréhension des visions transformées.

## REMERCIEMENTS

J'ai l'honneur de présenter mes remerciements sincères à ma directrice de recherche Dr Cathy Mullen pour son appui, sa disponibilité et son attention. Dr Mullen m'a procuré les outils conceptuels et pratiques nécessaires à la réflexion, à l'analyse et à l'interprétation de ma thèse. Je lui suis reconnaissante pour la confiance qu'elle m'a témoignée tout au long de la genèse du récit.

Je remercie Dr Paul Langdon, membre de mon comité, pour sa perspicacité et sa sensibilité vis-à-vis de mon travail visuel. Dès le départ de mon parcours académique et pendant deux années consécutives, Dr Langdon a eu à témoigner la conception des idées pertinentes à ce projet, m'initiant au sens du questionnement à travers l'élaboration de l'image. Je remercie Dr Lynn Hughes du département du Studio Arts, et membre de mon comité également, pour ses suggestions constructives qui m'ont aidé à articuler l'abstrait au concret et le théorique à la pratique à travers mon processus visuel et conceptuel.

Je remercie sincèrement tous mes professeurs du département de l'Éducation Artistique, notamment Dr David Pariser, Dr Robert Parker, Dr Lorry Blair et Dr Elisabeth Sacca, pour leur support et appréciation à l'égard de mon travail. Je remercie, avec beaucoup de considération, Dr Leah Sherman, professeur émérite au département et érudite chevronnée dans le domaine de l'histoire de l'art, de m'avoir guidée à adopter l'autobiographie comme donnée concrète à la recherche qualitative visant la compréhension et le développement personnel.

Sans oublier tous mes collègues d'études pour leur participation et les critiques constructives qu'ils(elles) m'ont procurés, ainsi que pour leur empathie vis-à-vis de la matière et la signification de ma démarche. Je remercie mes amis(e)s et tous ceux et celles qui ont contribué, d'une façon directe ou indirecte, à accomplir ce mémoire.

Je remercie Andréas mon époux pour son soutien effectif et moral le long de mon trajet. Finalement, je remercie affectueusement mes deux enfants Aphrodite-Maria (14 ans) et Aristote-Alexandre (11 ans) pour leur admirable patience et leur aimable tolérance sans lesquelles la réalisation concrète d'un tel projet n'aurait été possible.

## TABLE DES MATIÈRES

|   | Pages |
|---|-------|
| TABLE DES ILLUSTRATIONS.....                            | vii   |
| ILLUSTRATIONS.....                                      | 1     |
| CHAPITRE I : INTRODUCTION.....                          | 35    |
| Aperçu Autobiographique.....                            | 37    |
| Influences.....   | 40    |
| La Compréhension : Objectif de Recherche.....           | 43    |
| Structure et Méthode du Processus Réflexif.....         | 50    |
| Bricolage.....  | 52    |
| Aperçu Bibliographique.....                             | 59    |
| CHAPITRE II : LIEU ET IDENTITÉ.....                     | 62    |
| Le Foyer et le Retour.....                              | 66    |
| L'Identité.....   | 77    |
| L'Idée de Paysage.....                                  | 81    |
| La Métaphore du Lieu.....                               | 89    |
| Une Double Référence.....                               | 93    |
| CHAPITRE III : L'ONTOLOGIE DE L'IMAGE BIOGRAPHIQUE..... | 100   |
| Histoire en Images.....                                 | 104   |
| Les Œuvres.....   | 116   |
| L'Ontologie de l'Oeuvre.....                            | 123   |
| L'Interprétation Ontologique de l'Oeuvre.....           | 130   |
| La Valeur Ontologique de l'Image.....                   | 132   |
| L'Acte de Compréhension.....                            | 137   |
| CHAPITRE IV : LA TRANSFORMATION ET LE SAVOIR.....       | 146   |
| Le Processus Personnel.....                             | 146   |
| Le Savoir-Transformation.....                           | 150   |
| Le Processus de Transformation.....                     | 158   |
| La Question et Le Savoir.....                           | 161   |
| L'Autobiographie comme Source de Savoir.....            | 164   |
| La Transformation comme Développement.....              | 169   |
| La Métaphore comme Stratégie Heuristique.....           | 170   |
| Interface entre Deux Théories.....                      | 172   |



|                              |     |
|------------------------------|-----|
| CHAPITRE V : CONCLUSION..... | 174 |
| RÉFÉRENCES.....              | 182 |

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

|            |  | Pages |
|------------|--|-------|
| Figure. 1  | Image du Palmier . 1996.....                 | 1     |
| Figure. 2  | Savana . 1997.....                           | 2     |
| Figure. 3  | Savana (détail).....                         | 3     |
| Figure. 4  | Savana . Évanescence.....                    | 4     |
| Figure. 5  | Itinéraire . 1997.....                       | 5     |
| Figure. 6  | Itinéraire (détail I).....                   | 6     |
| Figure. 7  | Itinéraire (détail II).....                  | 7     |
| Figure. 8  | Itinéraire (détail III).....                 | 8     |
| Figure. 9  | Itinéraire (détail IV).....                  | 9     |
| Figure. 10 | L'Oeuvre Inachevée . 1999.....               | 10    |
| Figure. 11 | L'Oeuvre Inachevée (détail I).....           | 11    |
| Figure. 12 | L'Oeuvre Inachevée (détail II).....          | 12    |
| Figure. 13 | L'Oeuvre Inachevée (détail III).....         | 13    |
| Figure. 14 | L'Oeuvre Inachevée (détail IV).....          | 14    |
| Figure. 15 | L'Oeuvre Inachevée (détail V).....           | 15    |
| Figure. 16 | L'Oeuvre Inachevée (détail VI).....          | 16    |
| Figure. 17 | L'Oeuvre Inachevée (démarche I).....         | 17    |
| Figure. 18 | L'Oeuvre Inachevée (démarche II).....        | 18    |
| Figure. 19 | L'Oubli. 1999.....                           | 19    |
| Figure. 20 | L'Oubli (détail I).....                      | 20    |
| Figure. 21 | L'Oubli (détail II).....                     | 21    |
| Figure. 22 | L'Oubli (démarche).....                      | 22    |
| Figure. 23 | Derrière le voile ... un palmier . 1998..... | 23    |

|            |   | Pages |
|------------|---|-------|
| Figure. 24 | Derrière le voile ... un palmier (détail).....        | 24    |
| Figure. 25 | Histoire d'un Palmier . Reproduction géante. 1999.... | 25    |
| Figure. 26 | Histoire d'un Palmier (détail I).....                 | 26    |
| Figure. 27 | Histoire d'un Palmier (détail II).....                | 27    |
| Figure. 28 | Demeure . 1998 (démarche).....                        | 28    |
| Figure. 29 | Trajet Flottant . 2000/2001.....                      | 29    |
| Figure. 30 | Trajet Flottant (détail I).....                       | 30    |
| Figure. 31 | Trajet Flottant (détail II).....                      | 31    |
| Figure. 32 | Trajet Flottant (détail III).....                     | 32    |
| Figure. 33 | Trajet Flottant (détail IV).....                      | 33    |
| Figure. 34 | Trajet Flottant (détail V).....                       | 34    |
| Figure. 35 | Le Paysage 'Inachevé' (collage de photos).....        | 181   |

"Nous n'avons jamais devant nous des individus purs, des glaciers d'être insécables, ni des essences sans lieu et sans date, non qu'ils existent ailleurs, au-delà de nos prises, mais parce que nous sommes des expériences, c'est-à-dire des pensées, qui éprouvent la pesée derrière elles de l'espace, du temps, de l'Être même qu'elles pensent, qui donc ne tiennent pas sous leur regard un espace et un temps sériel ni la pure idée des séries, mais qui ont autour d'elles un temps et un espace d'empilement, de prolifération, d'empiétement, de promiscuité – perpétuelle parturition, générativité et généralité, essence brute et existence brute, qui sont les ventres et les nœuds de la même vibration ontologique".

Maurice Merleau-Ponty 1964. *Le Visible et l'Invisible*; p. 152-153



Figure 1  
Image du Palmier  
1996

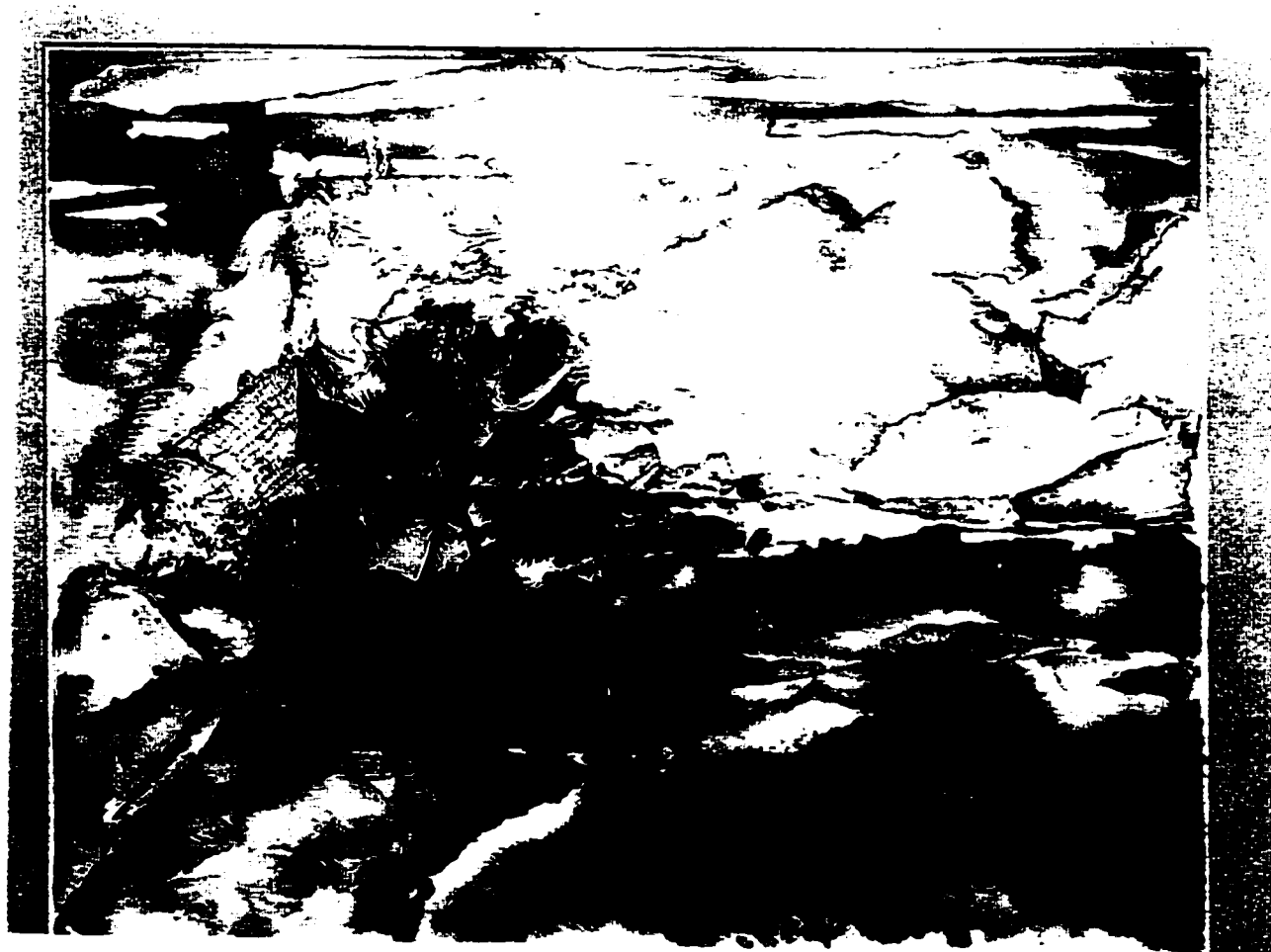


Figure 2  
**Savana** . 1997  
Mixed-media  
30 x 40 cm



Figure 3  
Savana . 1997  
Détail



Figure 4  
**Savana** . 1998  
Evanescence  
(exploration)





**Itinéraire . 1997 .**

**Mixed-media ( transfert photo, encre, acrylique  
batik, gaze, sable, matières champêtres)**

**70 x 48 cm**



Figure 6  
Itinéraire . 1997 .  
Détail I



Figure 7  
Itinéraire . 1997  
Détail II



Figure 8  
Itinéraire . 1997  
Détail III



Figure 9  
Itinéraire . 1997  
Détail IV



Figure 10  
**L'Oeuvre Inachevée.** 1999  
Mixed-media  
transfert photo, collage, encre couleur,  
acrylic, batik, gaze  
65 x 100 cm



Figure 11  
**L'Oeuvre Inachevée.** 1999  
Détail I



Figure 12  
**L'Oeuvre Inachevée. 1999**  
Détail II





Figure 13  
**L'Oeuvre Inachevée. 1999**  
Détail III



Figure 14  
**L'Oeuvre Inachevée. 1999**  
Détail IV



Figure 15  
**L'Oeuvre Inachevée. 1999**  
Détail V



Figure 16  
**L'Oeuvre Inachevée. 1999**  
Détail VI

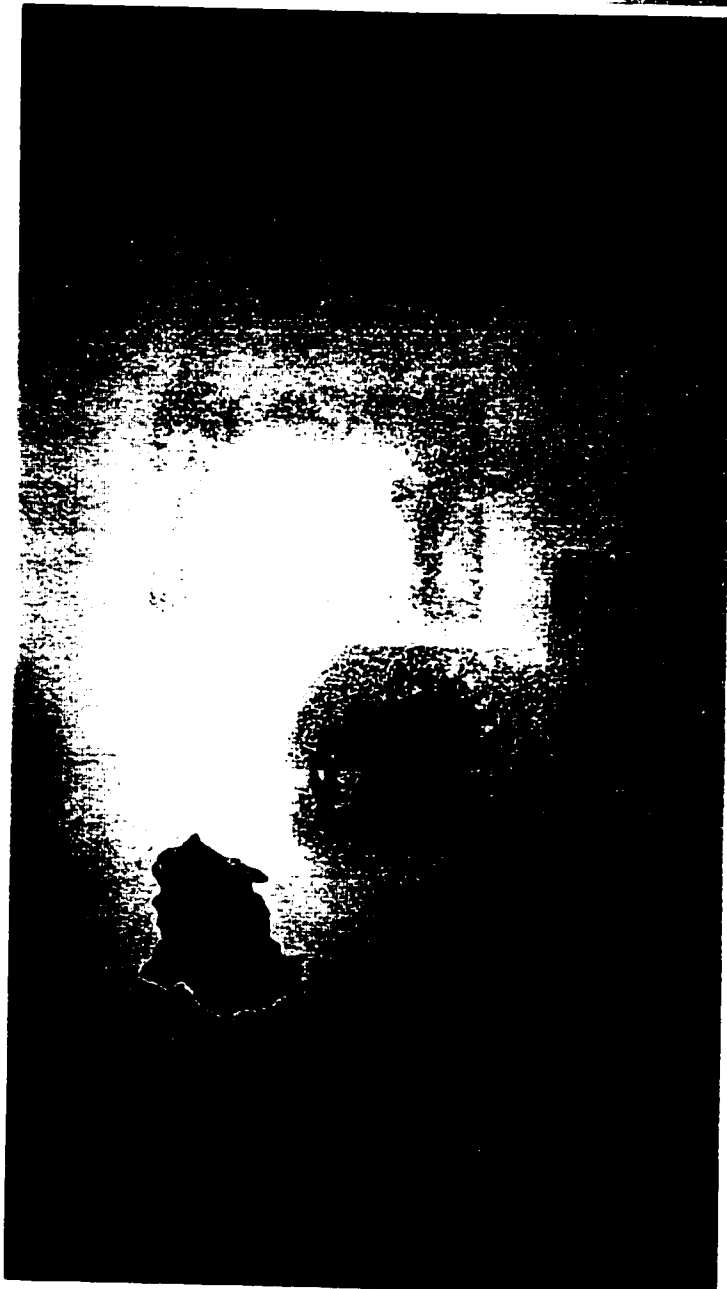


Figure 17  
Démarche 1

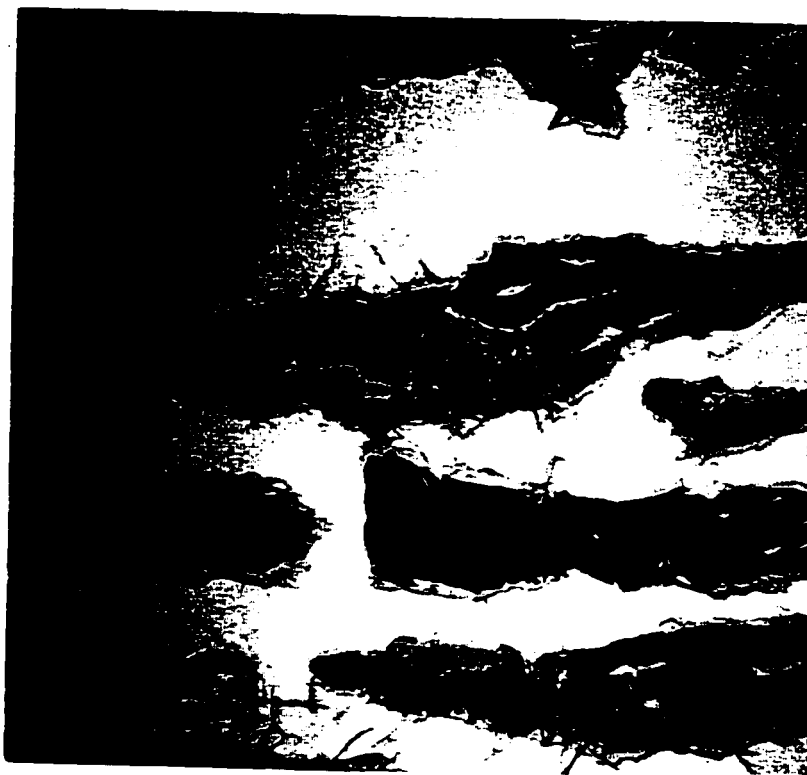


Figure 18  
Démarche II



Figure 19  
**L'Oubli .1999**  
Mixed-media batik, filet, acrylic, gaze, sable  
42 x 52 cm



Figure 20  
L'Oubli .1999  
Détail I





Figure 21  
L'Oubli .1999  
Détail II



Figure 22  
L'Oubli .1999  
Démarche



Figure 23  
**Derrière le voile ... un palmier . 1998**  
Collage Photo, gaze, aquarelle  
33 x 57 cm

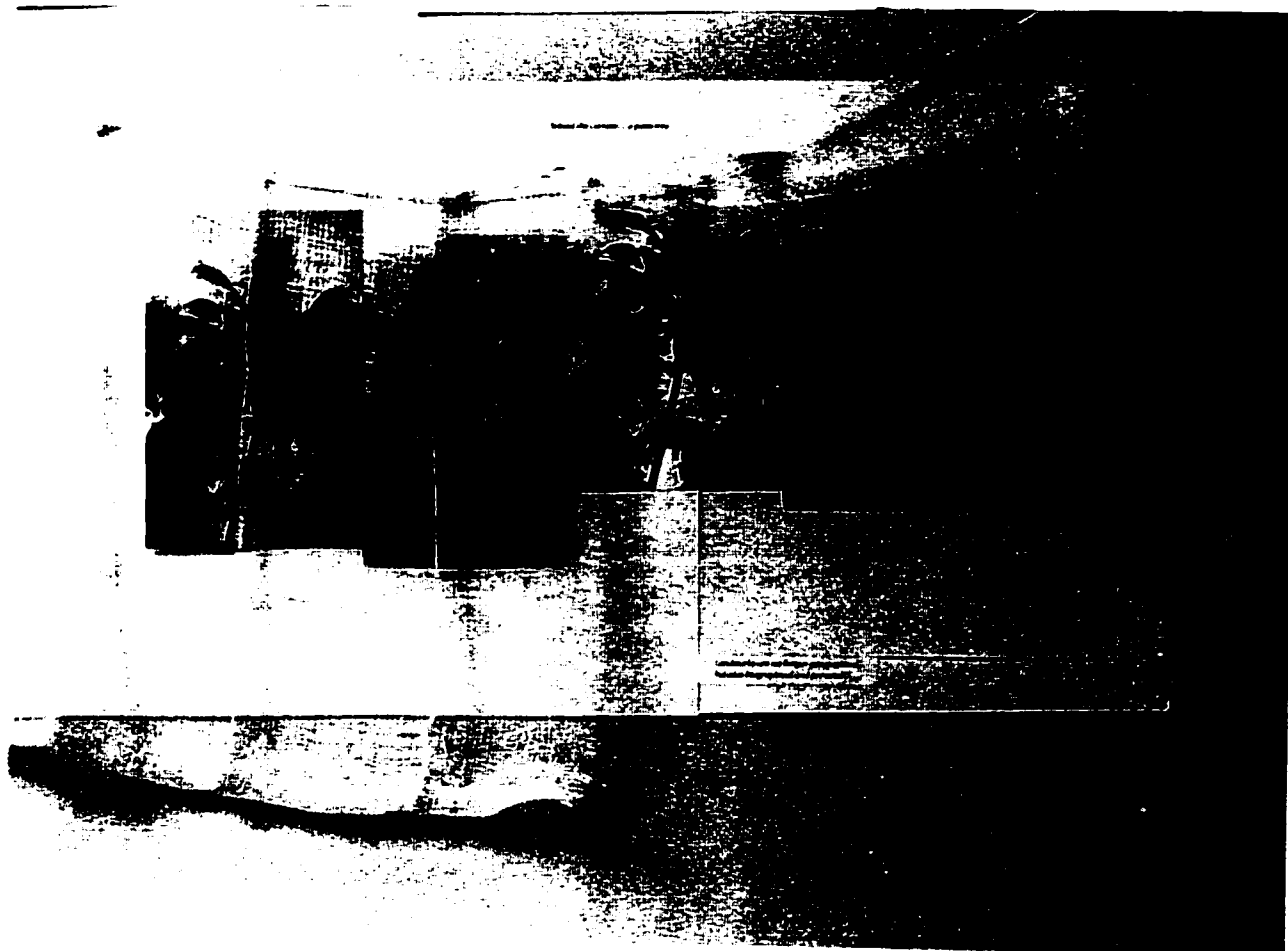


Figure 24  
**Derrière le voile ... un palmier . 1998**  
Détail



Figure 26  
**Histoire d'un Palmier. 1999**  
Détail I

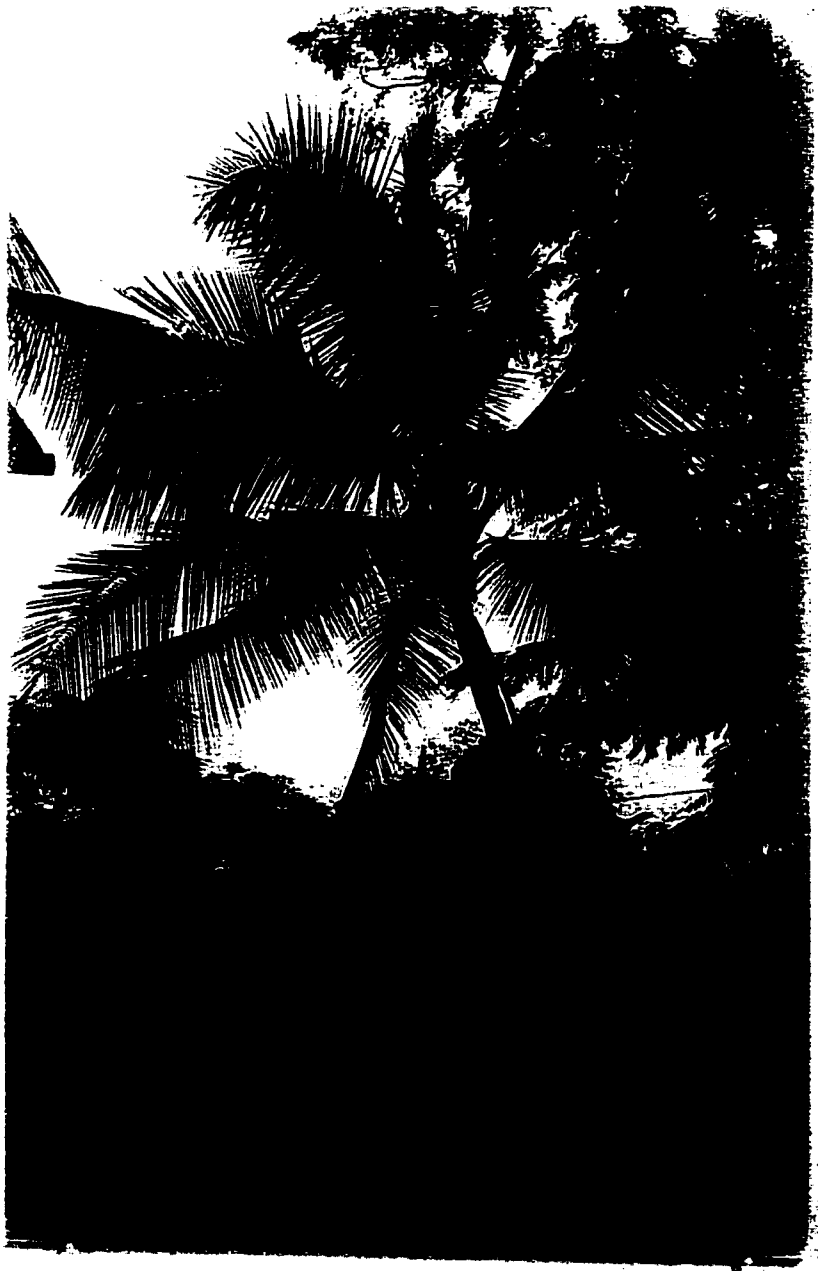


Figure 27  
**Histoire d'un Palmier. 1999**  
Détail II

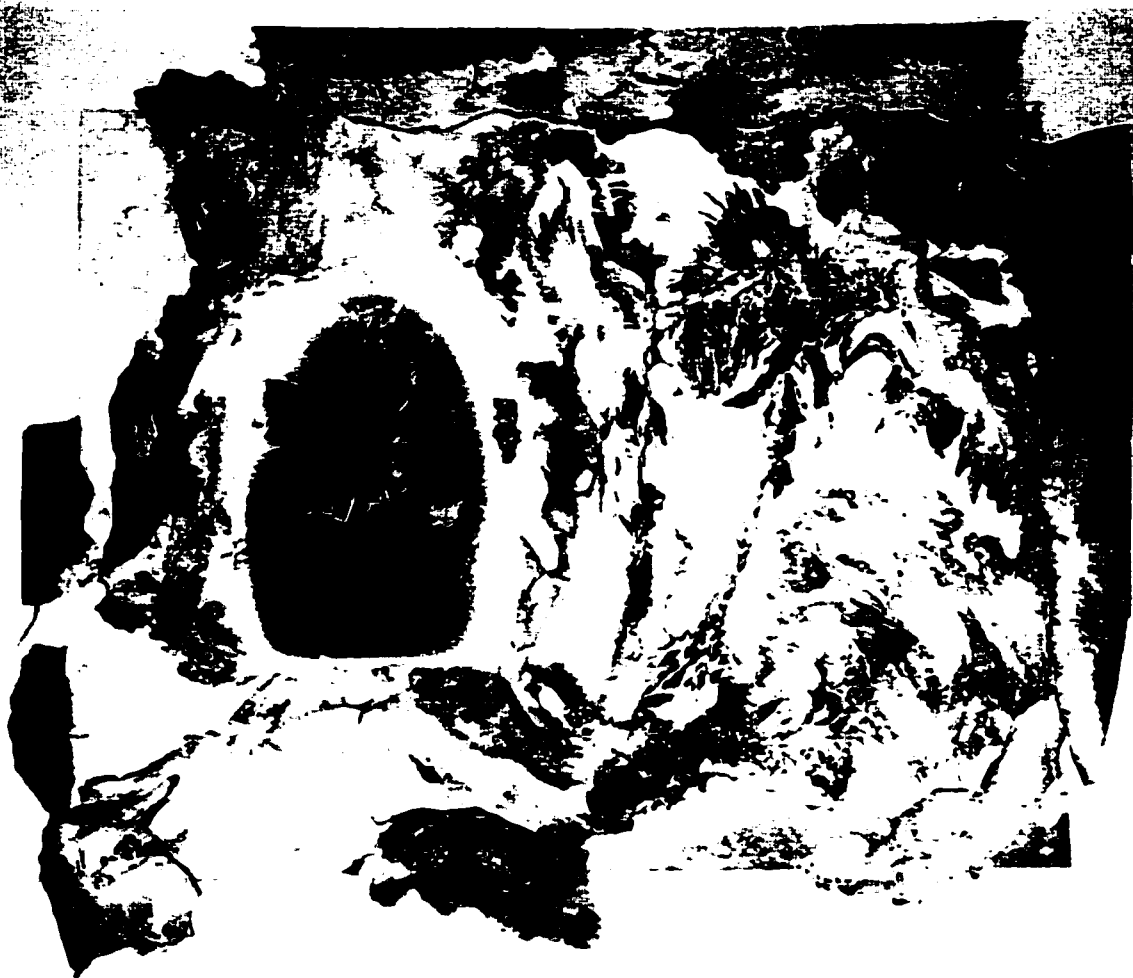


Figure 28  
**Demeure . 1998**  
Démarche  
31 x 41 cm

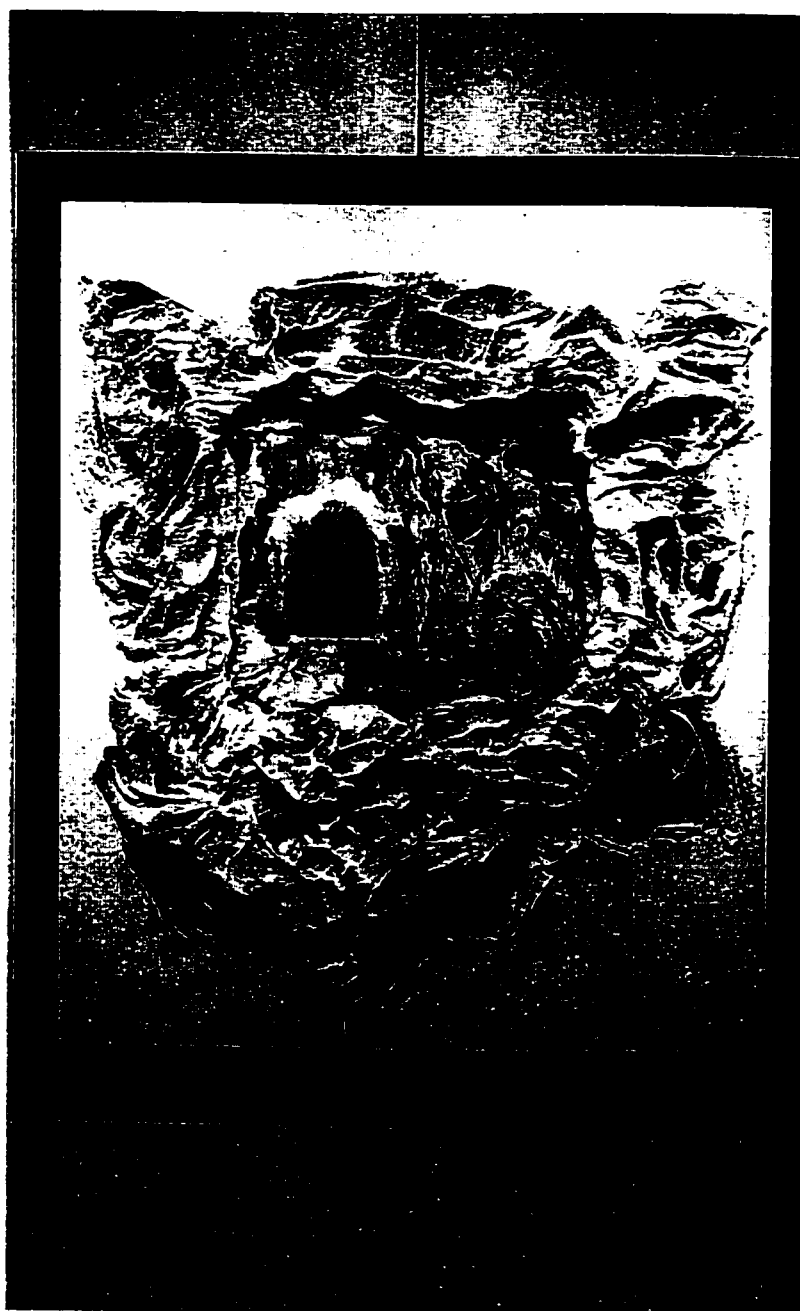


Figure 29  
**Trajet Flottant . 2000/2001**  
Mixed-media  
Transfert photo, encre, aquarelle, gaze, acrylic, bande plâtrée  
78 x 84 cm



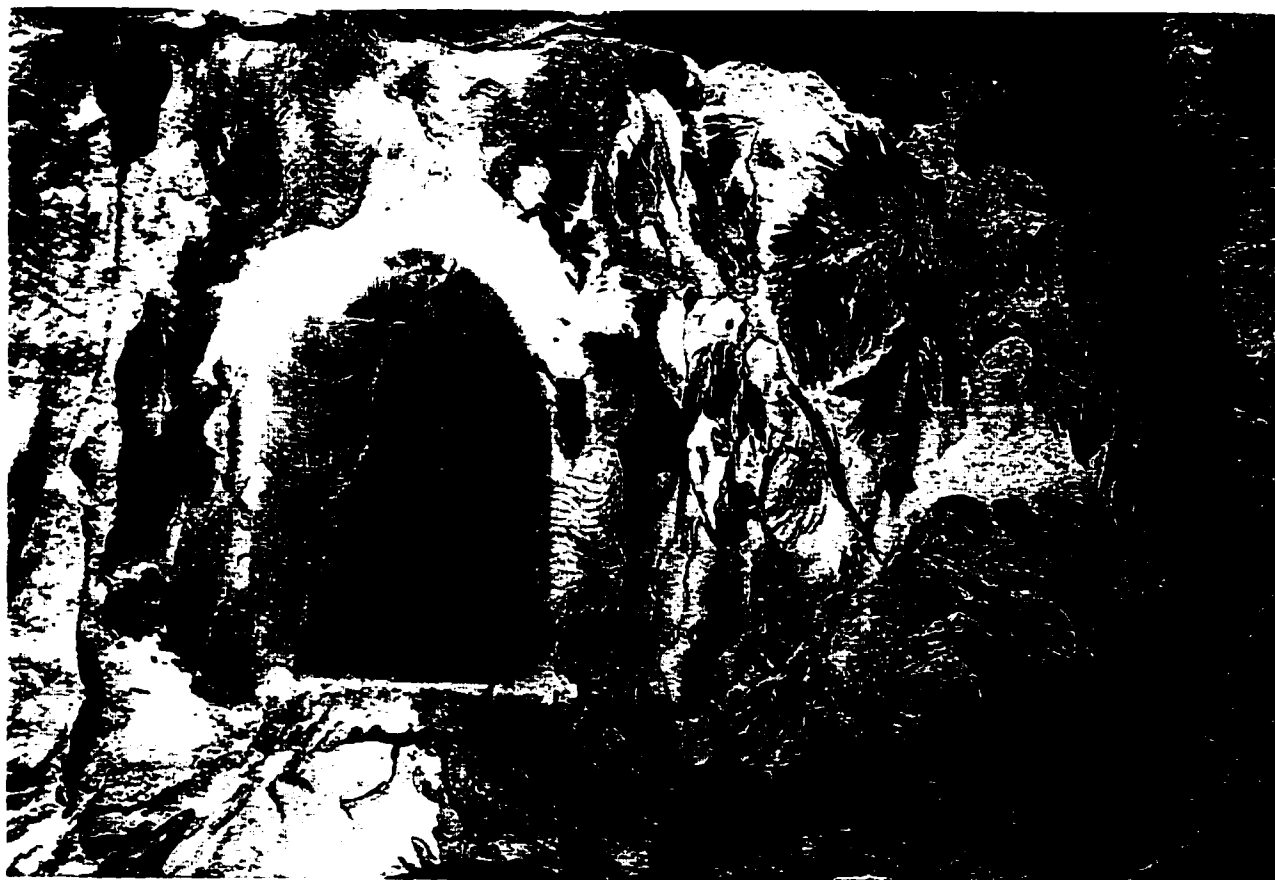


Figure 30  
**Trajet Flottant . 2000/2001**  
Détail I



Figure 31  
Trajet Flottant . 2000/2001  
Détail II



Figure 32  
Trajet Flottant . 2000/2001  
Détail III



Figure 33  
**Trajet Flottant . 2000/2001**  
Détail IV



Figure 34  
**Trajet Flottant . 2000/2001**  
Détail V

## CHAPITRE I

### INTRODUCTION

Pendant longtemps, le changement des lieux et la nostalgie ont constitué une source de créativité et d'inspiration pour les artistes immigrants à l'étranger. Si bien qu'à un moment donné de l'histoire ces phénomènes se sont idéalisés, notamment dans la poésie et l'art transcendantal, le déplacement devient actuellement une des réalités éminentes des sociétés contemporaines. Le développement ainsi que l'ouverture aux frontières du monde ont rendu le déplacement un aspect de changement et d'évolution importante, où occuper un rôle prééminent dans les paradigmes théoriques suivant lesquels comprendre la condition humaine et définir les conditions de la connaissance actuelle.

Dans ce récit, le déplacement est envisagé comme un choix personnel entrepris par exigence de circonstances, et se discute à deux niveaux: géographique en référence au lieu, et biographique en référence au vécu. Le terme 'déplacé', dans le contexte de cette étude, réfère à un être qui, loin de sa terre origine ou de lien, se retrouve dans une situation de dispersion symbolique l'incitant à remettre en question son sens d'identité par suite de délocalisation géographique. Partant de ma propre expérience comme peintre 'déplacé(e)', la matière de ce récit va osciller constamment entre le particulier et le général, entre l'individuel et l'universel – le particulier et l'individuel étant pris comme modèle à une condition largement répandue notamment dans les sociétés multiculturelles. L'élément local, qui reste une partie intégrale du global, s'exemplifie dans ce récit par ma

situation de peintre en migration délibérée, et œuvre dans un monde où transgresser les limites dictées par les normes – sachant, au fond de moi, que le déplacement ne se rapporte plus uniquement à l'idée de distance entre deux endroits physiques donnés. Le phénomène se relie davantage à ce que nous détenons de nos expériences passées, à l'essence de ce que nous en retenons au présent et de ce que nous en gardons pour une application future.

Le déplacement illustre, par ailleurs, l'instabilité de notre temps. Au sein des communautés culturelles, ce phénomène se reflète dans des expressions, des histoires et des interprétations qui restent en mutations. L'immigration suppose un mouvement incessant suggérant l'idée des emplacements multiples et dont la seule localité s'avère l'espace mouvant d'identités qui restent en transformation. Puis-je assumer, me référant d'abord à mon propre vécu, que le phénomène de déplacement devient agent actif important dans le processus de développement personnel/individuel, m'affiliant notamment à cette collectivité interprétative dont l'ensemble des narrations s'intègre dans la seule idée de la diaspora contemporaine.

Ce projet discute ainsi le sens du déplacement, la recreation du lieu et la transformation de l'identité en conséquence, partant de ma propre expérience dans l'immigration. Comme artiste peintre ayant vécu loin de sa terre natale, ayant séjourné en Afrique pour des années, puis ayant à choisir d'immigrer au Canada, le déplacement est une situation qui m'a côtoyé(e) faisant le bagage effectif de mes expériences. Toutefois, ce phénomène n'aurait pu se cristalliser dans ma conscience - ni en tant qu'hypothèse de

localisation, ni en tant que référence théorique au foyer, ni en tant que site de questionnement pratique - sans l'existence d'un processus qui a permis une forme de dialogue intérieur menant à une véritable illumination.

Le thème s'étale ainsi dans des œuvres peintes que j'ai pu réaliser après l'immigration au Québec, sur l'étendue de quatre ans, dans des paysages imprégnés par la nostalgie du lieu et recréés par l'image. La transformation d'une même image sous l'effet du temps m'a été plus qu'un motif pour me replier sur moi dans une réflexion profonde, m'impliquant dans une prise de conscience sur une éventuelle transformation personnelle - devenant la clef à la compréhension du 'moi', une voie au savoir et une forme d'enseignement à travers le processus de sa représentation et sa transcription sous forme de récit.

### **Aperçu Autobiographique**

Dans cet essai, je propose ma propre histoire comme simple modèle d'un(e) peintre qui a couru la transformation profonde dans son art et dans sa personne à travers l'expérience migratoire. Mon déplacement est à sa deuxième traversée. Vivre plus qu'une rupture est certes une expérience d'éloignement mais pas nécessairement de distance – de distance mais pas d'éloignement. C'est comme si m'arracher pour m'enraciner, puis m'enraciner pour me retrouver. Puis, à peine me retrouver, égarer de nouveau les repères et disloquer les éléments du 'même' qui se rebâtissent toujours dans l'évanescence de l'endroit vécu mais perdu. Avoir à me refaire, à me recréer non sans regret, comme si me soustraire avec peine pour me transformer. Se transformer c'est souvent grandir et



évoluer, mais c'est un processus qui entraîne toujours une perte de quelque chose en quelque sorte. Car, pour gagner, faudra-t-il perdre. Cependant, le sentiment profond de 'déplacée' survient surtout lorsque l'être se sépare d'un lieu qui lui soit particulièrement signifiant. Ce lieu particulier m'a été d'autant plus ma demeure africaine que ma terre natale, puisque Beyrouth est déjà acquise pour moi comme patrie. Un lieu marquant est un endroit qui possède cette influence à façonner la personne qui le vit et que la personne, en revanche, façonne en l'aménageant à sa manière. Dans ce sens, la seconde rupture m'a été plus imposante que la première. L'histoire de cette maison ne pouvait être que l'héritage de ce qui me reste aujourd'hui. Vivre un lieu, c'est se faire modeler par ses objets et ses événements: être façonné(e) par son espace lorsqu'il enseigne son habitant à contempler ses choses et ses proximités. Le mien, dont le style et le fond ont été conditionnés par la nature champêtre de la savane, m'a permis de me reconnaître de telle manière à assumer aujourd'hui que l'ébauche de ce récit a été là conçue. Apprendre à percevoir, c'est ce que cet endroit m'a appris réellement – apprendre à voir la beauté dans toute chose et même dans la vie de tous les jours. J'ai découvert tout un peuple dont les traditions, aux traits ancestraux, s'expriment par une multitude de dialectes dans des rituels de piété, de croyances et de modestie. Avoisinant ces richesses, qui n'ont fait que documenter avec le temps ma personne, et considérant la singularité du site qui logeait la maison sur une douce pente, était-elle devenue un sanctuaire où faire retour au 'moi' méditant l'existence et la condition humaine à travers la mienne, envisageant l'impact des lieux que l'être traverse.

J'ai habité une petite région implantée au cœur de la savane dans le Nord-ouest du pays. Le temps a témoigné mon attachement à l'endroit - c'est comme si une énergie mystérieuse procurait la vie à cette paisible étendue éloignée d'un monde aussi grouillant. Une villa de modeste construction, abritée par des arbres de mimosa, se situait dans un bas-fond dont le terrain, souvent humide, portaient plusieurs manguiers et cocotiers. La sérénité de cet endroit qui, avec le temps m'a ressemblée, était devenue une vraie oasis chargée d'évènements et de souvenirs. Il a représenté un puits de force et de créativité, et un carrefour de rencontre entre la clôture de forêt et le seuil du désert. Ce lieu m'a peut-être représenté un champ pittoresque incarnant d'inépuisables mystères, comportant les ressources naturelles qui allaient proliférer, sous mes doigts, dans des images renaissantes. C'est comme si toute la nostalgie qui a jonché mon être plus tard allait culminer dans l'enceinte du souvenir de cette maison et dont l'entrée n'était accessible qu'à travers l'ombre de deux palmiers (fig 1.). Ces palmiers ont symbolisé plus qu'un simple lieu pour référer à la signification de tout un vécu. J'avais pris cette photo lors d'une visite à mon domicile l'été 1996. Pendant de longues années, j'avais contemplé ces deux palmiers qui longeaient le portail à la devanture de la maison, croyant à leur éternité. En fin d'après-midi(s), les ombres formées sur le gravier, sous l'effet des rayons à travers les branches de palmes, fixaient mon regard sur d'innombrables motifs pour me ramener, à chaque fois, au charme de cette nature et à la tranquillité du lieu. Une harmonie existentielle s'est bâtie entre l'endroit et moi au point de l'esthésie qui rendait cette affinité une réelle parenté spirituelle. Le vestige de ce paysage aux traits fugaces, dont le souvenir s'est matérialisé plus tard dans mes peintures, signifie aujourd'hui toute la rupture, mais aussi la permanence d'un lieu d'attachement chargé de sens, avec tout ce

qu'il porte d'instances difficiles et d'évènements heureux, pour s'engraver dans ma mémoire, ajoutant à la substance de mon identité la matière filtrée des expériences passées.

### **Influences**

Je suis née à Beyrouth, une des villes de la Méditerranée. Fille de peintre, je vis l'art à un âge précoce où l'influence de mon père marqua le début de mon parcours artistique. Si je recule aussi loin que je l'imagine, je vois toujours cette fillette contempler le coucher du soleil derrière l'horizon, à côté d'elle un peintre dont les suggestions résonnent toujours dans ma mémoire. À remarquer les impressions du soleil tombant sur la nature alors que ses effets s'atténuent pour se mêler à l'obscurité - le soleil étant source de lumière et raison d'être de toutes les couleurs. Le regard jeune se plaisait ainsi se nourrissant du sens artiste qui s'insinuait naturellement de père en fille. Le paysage a été ainsi le point de départ, devenant le thème principal à ma peinture, au point que j'ai prétendu être paysagiste en premier lieu. La peinture à l'huile a été mon médium premier pour laisser plus tard la place à l'aquarelle dont les qualités distinctes se sont alliées parfaitement avec ma sensibilité pour la transparence de la nature et la translucidité de l'atmosphère.

En 1982, j'obtiens un baccalauréat en Beaux-arts alors que je cherchais encore la voie à un style personnel. L'automne 1983 vint pour marquer un point tournant dans ma vie lorsque les circonstances du mariage ont exigé de quitter le pays où, à ma jeune croyance, le soleil se couchait derrière la mer Méditerranée qui fait l'Ouest de ma ville

natale. C'était alors une destination vers un autre territoire mais, cette fois, d'adoption : la Côte d'Ivoire. De longues années passées sur le continent africain, où justement le soleil est intense, n'ont réussi à éteindre la flamme de la séparation. La plaie de cette rupture fut tenace. Néanmoins, sous l'effet du temps et d'un œil singulier, la savane, qui englobait de par sa nature ce silence enchanteur, commença à attirer mes sens de peintre. Mes impressions ont alors pris l'allure de paysages à nuances tâchée par l'horaire du jour pour narrer dès lors l'expérience africaine.

L'année 1994 marqua un autre départ - cette fois vers le Canada. C'était un autre point de changement dans mon vécu et décidément dans mon parcours artistique. Ce déplacement a témoigné une transformation majeure sur mon image – une image qui soit un amalgame de vécus de joies et d'endurances. La rupture à deux reprises et le sentiment de perdre un lieu rebâti ont été d'un impact remarquable sur cette transformation. Un nouveau corps d'ouvrages voit le jour, issu du mal du lieu et imprégné d'une rouille particulière, me ramenant toujours à la chaleur de la terre africaine; et de temps en temps, ce bleu trempé va réapparaître pour me ramener encore à la mer d'autrefois. J'ai découvert dès lors que l'art et la vie sont indissociables et qu'ils restent inhérents au vécu de l'artiste.

Le changement, survenu suite à l'immigration, a été visuellement concrétisé dans des paysages altérés dont la démarche a permis le passage de l'apparence à la réflexion. Le processus de cette représentation, tâchée de symbolisme, a engendré l'idée de transformation suggérant en moi les strates de mon identité. En effet, l'identité est une

notion qui m'a préoccupée depuis mon immigration et a été intensifiée par le dilemme du retour. Le champ de mon projet inscrit ainsi un lieu de questionnement perpétuel sur le sens de perte et de dislocation identitaire - sachant que l'identité est un élément à reconstruire, non dans un endroit fixe, mais en cours du passage existentiel de la personne qui traverse l'expérience.

Le déplacement, en tant qu'idée représentative et dynamique universelle, a été concrétisé effectivement dans des énoncés visuels d'artistes contemporains provenant d'ailleurs dans une exposition intitulée 'Crossings' et qui a célébré les différentes expériences immigrantes à la Galerie Nationale d'Ottawa en automne 1998. Cet évènement a été d'un impact remarquable sur la thématique de mon projet où j'ai retrouvé substance dans sa matière et confirmation visuelle quant à l'épreuve du déracinement et de l'identité. Les installations ont traduit différentes articulations sur la recreation du lieu et le sens du 'même', usant de matériels divers pour désigner des éléments relatifs au sens du 'foyer'.

Le témoignage de ces artistes avait renforcé en moi le sens d'appartenance quant à une communauté particulière du monde contemporain, alors que j'avais entamé auparavant, en 1996, une recherche sur la vie des artistes immigrants et sur des questions pertinentes à l'identité migrante. Ce thème m'était venu, non de simple choix, mais de nécessité. Cette entreprise m'a permis de me livrer à des réflexions sur les raisons probables qui ont mené à une vision transformée du monde, et comment cette perception s'est manifestée dans mon art. A chaque déplacement, mes images contaient le vécu

d'une période anticipant une autre. Mes œuvres sous l'étude viennent raconter tout simplement un passé attachant perçu au présent et qui représente l'anticipation des épreuves biographiques à venir, suggérant à la fois les différentes influences marquant mon trajet. L'histoire de ma première faculté, ma propre formation dans les arts, l'influence de mon père et les différentes autres circonstances y compris l'immigration, seraient devenues les ressources à nourrir tout un projet autobiographique aménagé à travers l'image.

Par la suite, j'avais commencé à m'interroger sur les raisons qui m'ont poussé à opter pour l'éducation artistique alors que je me suis retrouvée dans le dilemme d'un domaine à deux volets: l'art et l'éducation. En automne 1997, lors d'un cours sur l'histoire de l'éducation de l'art, professeur émérite Leah Sherman m'avait attiré l'attention sur le fait de tourner constamment autour d'un même axe, et qui soit ma 'personne'. Apporter mon expérience personnelle dans le vécu et dans l'art allait être le trait d'union et une forme de ressource interculturelle à me relier à cette double discipline, l'autobiographie étant une branche de l'histoire comprise dans les sciences humaines. En fait, l'idée du 'même' comme sujet d'étude et objet de réflexion avait initié en moi un intérêt profond et tout un questionnement qui allait aboutir dans un projet dont le premier but réside dans la compréhension.

### **La Compréhension : Objectif de Recherche**

Le but de cette recherche consiste à étaler le processus réflexif par lequel j'ai pu parvenir à un certain degré de compréhension à travers ma démarche artistique - l'objectif

étant de signifier l'expérience du déplacement, envisageant son impact sur la transformation personnelle. Cet aspect de la recherche s'était révélé d'une façon graduelle en cours du développement de l'œuvre, distinguant les signes de transformation figurant sur les différentes représentations. Je dois avouer qu'une telle entreprise ne pouvait se réaliser sous sa forme actuelle sans la présence d'un référent significatif, telle que la démarche en question.

La question sur le rapport entre le lieu et l'identité a été par la suite découverte et soulevée. Les motifs du projet ont été ainsi issus des changements aperçus sur l'image sous formes de symboles. En fait, cette entreprise n'a pris la forme d'un projet qu'à un stade avancé de la démarche. Les premiers ouvrages débutant par 'Savana' (fig.2) et 'Itinéraire' (fig.5) n'ont été que deux facettes d'un même paysage. Cependant, c'est en travaillant le voile sur des esquisses variés, par des actes d'effacement et de recouvrement, que j'ai pu reprendre conscience de 'l'Oubli' (fig.19). Le paysage, qui ne portait plus cette fois le palmier comme élément littéral sur l'image, avait gardé une présence suggestive par la simple idée d'un filet. L'acte d'effacement a été pour moi ce signe référant à la nature transformatrice de l'identité, pour générer d'autres ouvrages dont 'L'Oeuvre Inachevée' (fig.10) et 'Demeure' (fig.28) dans une intuition consciente d'un processus ayant un lien étroit avec le réel vécu. C'est tout simplement un processus dont l'objet a été éventuellement d'éveiller aux qualités de mes sensations envers ce lieu, pour apercevoir la distance de mes horizons altérés et discerner la forme mutée de mon paysage intérieur.

La compréhension de ma propre situation reste toutefois essentielle dans le but de comprendre le phénomène de déplacement dans l'ensemble en rapport à une région cosmopolite, habitée par des gens ayant souvent laissé derrière eux des lieux de mémoires, essayant de rassembler les fragments de leurs identités et de se reconstruire une éventuelle place dans un monde nouveau. La transformation, identifiée sur mes images, ferait partie d'une évolution qui ne pouvait se produire que sur une terre nouvelle et dans l'éventualité d'un nouveau contexte culturel et social. L'immigration, que je considère une phase de transition majeure dans la vie du déplacé, me représente en fait ce stade de crise qui remet l'identité en question et le sens du 'foyer' en cause. Lorsque j'étais en Afrique, ces questions ne m'avaient guère préoccupé alors que je prévoyais toujours un retour probable au pays d'origine. A ce moment, je n'étais pas encore tout à fait consciente que l'être ne se déplace effectivement qu'une seule fois: c'est lorsqu'il a quitté sa terre natale et s'est senti étranger au retour. Qu'importe tous les déplacements qu'il effectue et qu'importe son lieu d'existence permanente, va-t-il mener dorénavant cette condition migratoire profonde qui devient finalement son seul et unique territoire. C'est peut-être au moment des crises qu'une révolution se produise et que les suppositions et valeurs sont interrogées, affectant le schème de significations et de croyances. Mon œuvre représente peut-être ce passage de crise, ce pont à la conscience qui a suscité profondément mes réflexions sur certains conflits, notamment identitaires, émergeant décidément de la perte du lieu auquel je me suis liée à un moment donné de mon parcours. C'est ce motif direct qui rend l'entreprise de la compréhension une nécessité de fait. Avoir éprouvé le détachement pour une seconde fois m'a été ce point



aggravant et conflictuel pour m'engager dans ce processus. De nos jours, je crois que la vie devient le principal motif à toutes nos entreprises.

A travers la complexité de mon paysage, un dialogue s'est déchaîné, contenant une grande partie des repères biographiques et dimensions appartenant aux épaisseurs multiples de ma personne. A savoir qu'un tel conflit ne représente pas toujours une expérience négative, qu'il peut être instructif et une source édifiante dans la croissance personnelle.

Je puis dire aujourd'hui que la problématique de l'identité et du déplacement a été tout simplement le produit d'une oeuvre en progression. La question a été le but à un processus qui contenait toutes les réponses possibles. Cette crise, vécue d'abord dans l'intuition, puis en réflexion consciente, a-t-elle culminé dans l'urgence de me resituer et un vouloir intense à comprendre profondément cette portion de ma trame biographique que le processus de l'identité constitue - ceci à travers le paysage de mes mémoires.

Le processus de compréhension envisagée dans cette étude reste de nature ontologique. Elle se concerne par les différentes réalités représentées sur les images, ceci dans un rapprochement qui soit aussi vrai que possible du paysage initial. C'est dans cet acte que vont se distinguer les nuances qui vont effectivement différencier une réalité d'une autre se rapportant au contexte présent vécu par le peintre. A travers ces distinctions, s'insère l'élément ontologique sous forme de possibilités existentielles. Ces possibilités se sont personnifiées dans des interprétations visuelles, évoquant à la fois la transformation du lieu et celle de la personne qui le vit.

Puisqu'il s'agit d'interpréter le sens multiple d'une expérience vécue dans le déplacement, l'herméneutique m'a été inévitablement une des seules méthodes qui portent inhérence aux fonctions de l'art. Sans doute que pour adopter l'herméneutique comme théorie de compréhension n'a pas été d'une coïncidence, mais une voie naturelle à ma recherche. Loin d'être une technique, l'herméneutique est une implication philosophique dans le processus de l'interprétation qui se concerne plutôt par les conditions du phénomène que par ses moyens. Orientée dans ce sens, l'herméneutique a été initiée par Martin Heidegger (1927) et élaborée par H.G. Gadamer (1975) qui entend la compréhension comme médiation.

Heidegger, dans son analytique temporelle de l'existence humaine ou Dasein, démontre que la compréhension est un mode d'être où le 'There-being' désigne un mouvement référant à l'historicité de l'être et à sa finitude, impliquant la totalité de son expérience dans le monde. Gadamer, par la suite, a développé la théorie pour expliquer que la compréhension s'accomplit dans le dialogue ou dans la dialectique de la 'question/réponse', à la manière d'une conversation avec autrui ou avec le 'même' (Margolis, pp.514). Ce processus peut se déclencher en l'existence d'un objet signifiant ou d'une activité donnée, au moment où un aspect du 'même' ou le 'Thou' s'adresse à nous pour nous interpeller, exigeant une reconnaissance et une compréhension de notre part. Ce phénomène, émergeant ainsi du fond du 'même', est alors entendu comme réponse à une question à retrouver où un certain niveau de compréhension doit s'accomplir. Ce raisonnement permet d'entendre mon œuvre comme une forme de

médiation entre le passé et le présent, renfermant décidément un soupçon de la question recherchée. Le passé englobe cette question qu'il faudra saisir en déconstruisant l'endroit de son cadre original, puis le reconstruisant dans un contexte actuel. Cette reconstruction va toujours au-delà du contexte original, et se déroule dans un mode qui embrasse l'œuvre comme une réponse à la question. Cette démarche résume à la fois ma recreation du lieu et celui de ma personne. Car, dans le monde où je vis et je me déplace, je tente toujours de me recréer – me recréer pour continuer.

Pour Gadamer, la compréhension d'un objet actuel est une fusion entre les événements passés et notre conception présente des choses – ce qu'il appelle 'fusion des horizons', un phénomène sur lequel se fonde sa théorie de compréhension. La 'fusion des horizons' est ce qui s'interpose entre l'œuvre et l'interprète : « Understanding is always the fusion of these horizons ». (Gadamer, pp.273). Dans ce récit, je suis la personne qui vit l'expérience, et celle qui la recrée et l'interprète également. C'est une situation où les parts de mon histoire passée, sous l'influence des réalités actuelles, se rejoignent pour se transformer en une série de contes nouveaux. Les horizons ou les perspectives d'une personne restent en devenir puisque se refont en partie du passé et en d'autre des préjugés qu'il faudra re-tester la validité. Ils sont donc de nature historique. La compréhension survient ainsi dans une fusion où les horizons historiques à la fois se projettent et se renvoient. Dans ce sens, l'herméneutique rend justice à l'expérience de l'œuvre puisque je perçois mon image différemment à chaque interprétation. La compréhension se considère donc comme part intégrale de ce processus au cours duquel se révèle le sens de l'expérience, et dans lequel la signification de tout énoncé se forme et

s'accomplit. La compréhension dans ce récit est ainsi à entendre comme processus d'interprétation herméneutique où la signification de l'œuvre s'éclaircit. Chaque interprétation s'intègre à la situation herméneutique à laquelle elle appartient. Pour Gadamer, l'interprétation est l'acte même de compréhension.

La fluidité qui caractérise l'entreprise herméneutique rend l'interprétation de mon œuvre une infinité dans laquelle la répétition n'est pas monotonie mais élément de différence et différenciation. L'interprétation a le potentiel de créer des connexions et des liens avec d'autres éléments, d'autres questions et d'autres contextes. Toutefois, l'interprétation demeure un paradoxe, puisqu'elle disparaît souvent au-deçà de la signification qu'elle révèle pour laisser la place encore à une autre. Ce phénomène la transforme toujours en une sorte de possibilité ou en médiation. L'interprétation n'est pas donc un outil à la compréhension, mais fait partie de la matière même de ce qui se comprend.

Dans ce projet, le départ et la destination de l'œuvre se rejoignent, dans le sens que chaque représentation est une interprétation qui mène à une autre dans une intertextualité particulière. L'idée de transformation réside ainsi au sein du processus interprétatif ou encore que l'interprétation est déjà une transformation. La transformation suggère qu'un lieu donné existe mais qui se transforme en réalité représentative pour devenir un autre. Le passage du lieu de son emplacement physique à une structure reconstruite en image devient à la fois le résidu d'un passé et l'ébauche d'une réalité à recomposer. La transformation s'est avérée être la seule destination possible à mon processus interprétatif. En parallèle à cette démarche, reste omniprésente l'identité

comme ensemble dynamique existentiel qui va toujours se forger dans la transformation du vécu.

Il n'y aurait pas plus transformante une expérience que le déplacement. En tant qu'agent 'transformatif', il porte des connotations positives ouvrant la voie à une énorme richesse au sein des communautés contemporaines. Quelle est la position locale de l'individu déplacé en rapport au concept global de la dispersion des collectivités humaines? Et je m'interroge alors sur la différence qu'apporte ma propre expérience dans ce phénomène? Mais, anticipant ce récit, je pense que parmi les tâches socioculturelles de l'artiste, c'est d'exprimer ses expériences intégrant l'individualité dans la globalité. N'est-il pas vrai que la compréhension du collectif relève de l'individuel et vis versa?

### **Structure et Méthode du Processus Réflexif**

Ce projet constitue ainsi une étude herméneutique interprétative et une réflexion visuelle mettant en parallèle le processus de mon art et celui de ma propre identité. Sept œuvres représentent les principales ressources aux données. Chaque image reproduit le paysage suggérant l'idée du lieu par la médiation d'une même photo, collée ou transférée. La répétition est un élément essentiel dans ce projet, puisqu'elle incarne l'idée de retour et d'oubli propre à l'acte de mémoire. La photo constitue donc la base du projet puisque figurant sur chaque ouvrage, d'une façon visible ou invisible, pour symboliser la présence objective de l'endroit en question. Les images sont alors de nature métaphorique puisqu'elles remplacent le sujet réel par une réalité présente qui comprendra les éléments possibles de transformation.

Les premiers ouvrages de ce projet ont fait l'objet de mon solo en 1999. Intitulée *Les Œuvres Inachevées*, le terme 'inachevées' avait référé à l'identité comme structure en devenir. C'est une identification que j'avais appréhendée durant le processus – qu'à chaque accomplissement, la possibilité d'un achèvement demeure probabilité. Mon travail est de nature intuitive dans le sens que la réflexion et la pratique vont en parallèle, et des fois, se confondent. La réalisation appréhendée durant le processus va s'identifier dans un acte qui rassemble à la fois le créatif, l'intellectuel et le spirituel. L'art dans ce sens me reste un stade premier à la connaissance quoiqu'il réside dans une expression qui tend vers la poétisation. Mon processus s'élève ainsi à une forme de conscience qui se rapporte à l'individualité du paysage peint et à la singularité de ses palmiers pour devenir tout simplement un processus de discernement et de découverte sur le fond existentiel du 'même'.

La réflexion visuelle et la démarche artistique se sont ainsi unies pour investiguer le sens du 'même', et rechercher certains déterminants relatifs au processus de l'apprentissage et de la compréhension. Théoriquement, cette réflexion me procure un recul et une clairvoyance dans le sens que ce qui a demeuré dans l'ombre se dévoile à travers une suite d'actions qui se manifeste au cours du projet. Le voile, qui figure sur la plupart des images, n'est qu'une métaphore dénotant ces aspects indicibles et ambivalents du visible/invisible et de l'extérieur/ intérieur. Mon processus tient pour une forme de reconstruction analytique de mémoires embrassant certaines particularités de mon vécu à des instances bien spécifiques de l'épreuve d'immigration. Chaque ouvrage dénote une réalité contextuelle de l'expérience, et engendre la vision de sa créatrice à un moment

bien particulier du processus – un aspect qui réfère d’ailleurs au caractère transitionnel de l’expérience et qui transforme constamment les faits en espaces de temporalité.

Il ne serait donc pas possible de séparer le processus du vécu du concept de sa recreation. Les réflexions écrites se sont déroulées en grande partie durant la production des œuvres. Si bien qu’il reste difficile de reproduire ce processus dans un ensemble écrit bien défini, la structure de ce projet relève de méthodes semblables aux processus de la création. Mon œuvre est une forme de collage appliqué dans une stratification qui me soit, en premier temps, une référence aux strates de mon identité. L’alternance des couches de papier transforme l’allure de l’image qui se reconstruit en constance tout au long du processus. Mon travail est donc un bricolage dans le sens qu’il se déploie dans un espace provisoire et imprévisible pour se modifier en permanence, sans avoir un plan au préalable, ni une destination bien déterminée. Admettant que ma démarche artistique et écrite fonctionne pareille, l’idée de ‘bricolage’ vient se présenter comme méthode possible à la structure de ce projet, ‘bricolage’ étant pris comme métaphore pour l’interprétation d’une thématique aussi ramifiée que complexe.

### **Bricolage**

C’est en tâtonnant que j’ai commencé à apercevoir la théorie à travers les segments visuels de l’œuvre. Parvenir à rassembler les différentes facettes du récit dans une relative cohérence, tenant à la fois à leur autonomie d’un côté et à leur interdépendance d’un autre, a été d’une tâche non dépourvue de complexité – à savoir que cette complexité détient l’énigme de sa compréhension et donne à deviner, en tout le

temps, les paradoxes qu'elle contient. Toutefois, tenter d'une résolution absolue et définitive ne ferait qu'appauvrir une interprétation multiple et réduire l'analyse à une simple forme de convention. Dans le but de réserver à chaque aspect une juste valeur, il a fallu trouver la connexion entre les différents éléments sans avoir à restreindre de leur dynamisme propre. Chaque ouvrage possède une existence propre et conte une expérience dans un contexte relié à l'instance que j'ai pu vivre durant la démarche - dans une autonomie qui ne peut s'accomplir néanmoins dans sa plénitude que dans le contexte global relié à la compréhension de l'œuvre. Puisqu'il s'agit de transformation et de réciprocité entre images et perspectives, l'œuvre reste à comprendre uniquement à partir d'une certaine interdépendance composée de fragments autonomes.

Dans un traitement ontologique et existentiel dans lequel le phénomène, des réalités multiples et uniques, reste un dilemme, il devient presque impossible de procéder par les voies ordinaires des structures analytiques fondées sur les systèmes théoriques unifiés. Un éclectisme théorique, notamment dans un domaine des sciences humaines, se relie à ces méthodes qui relèvent de la pensée divergente – une pensée qui module d'ailleurs ma façon de voir et d'être dans le monde. Je ne suis après tout qu'un (e) peintre de mélange de langues et de cultures, appartenant à un domaine qui a le privilège de l'éclectisme disciplinaire. Et, tout en étant à mi-chemin de la profession, l'expérience prolongée dans la pratique artistique et dans les idéologies reliées, incrustées dans mon être et mes opinions, me permet de croire d'abord qu'elles se reflètent, de par principe, dans mes croyances d'éducatrice en atelier. Je ne peux croire, par l'état de fait de ma propre situation, aux structures renfermées puisque mes appartenances sont multiples, et



ma façon de penser dénie les barrières géographiques pour rapprocher les limites culturelles. Nicolas Paley (1995) se réfère à Trinh Minh-ha (1991) pour désigner les modes de telles structures libérées dans le débat du criticisme éducationnel contemporain - ces systèmes qui, dit-elle : « repress contradictory articulations and experiences and/or by displacing the idea of a unified analytic with critical strategies that are multiply sited and shifting. » (p.6) C'est justement de ce point de vue multidimensionnel que je peux parvenir à rassembler les membres d'une étude aussi disparate que la mienne, mais d'une disparité qui se retrouve et s'intègre finalement. De cette manière, je peux entr'apercevoir d'entre les images et les réflexions, pour explorer les aspects médiats et indirects de l'indiscernable – ou encore, dans les termes de W. Benjamin (1969) « le vague ».

Une méthode analytique, qui prend en considération le caractère ambivalent des interprétations plurielles, permettra une sorte de non-conformisme qui laisse transgresser les limites théoriques dans un dépassement aux différents territoires phénoménologiques du champ artistique/éducatif. Des interfaces nouvelles vont se former et se multiplier produisant un schème interprétatif incommensurable. Si chaque représentation dans cette œuvre demeure autonome, la relation qu'elle détient aux autres, tant au plan de sa création qu'au plan de sa compréhension, effectue, non seulement ce rapprochement, mais plus ce chevauchement opérationnel et conceptuel – les images étant prises comme ensembles qui se croisent aux interfaces de leurs éléments communs. Et, c'est la répétition de certains éléments, y compris la photo du palmier, qui va permettre cette contingence existentielle du lieu, précisément à travers la superposition partielle et la contiguïté par moments. C'est à travers de telles adhérences, ouvertures et translocations

que des interprétations inventives et des transformations catalytiques surviennent pour devenir possibles. Trinh Minh-ha dénote dans ce sens: "Every artistic excursion and theoretical venture requires that boundaries be ceaselessly called to question, undermined, modified, and re-described. By its politics of transformation, critical inquiry is ever compelled to look for different approaches to the aesthetic experience, different ways of relating to it without categorizing it." (p.232)

Ce discours dans la pensée discursive reste un trait de différence dans la démarche réflexive du 'déplacé' telle que je l'ai vécu - tout comme ces autres semblables dont l'existence reste une distinction puisque portant une identité plurielle et mouvante tout au point de l'hybridité. Cette condition, que mon œuvre et ma situation ont exemplifié, devient, en sens et expression, la pulsion intuitive à une réflexion qui va dans toutes les directions, remplaçant toujours le déplacé(e) dans cet état d'ambivalence qui contient un tas de contradictions possibles. Et, tout comme le nomade – celui qui détient le décentrement perpétuel d'une identité partielle – 'moi', en tant que 'déplacée', ira sans cesse à la périphérie des méthodes et des théories, puisque partant toujours d'un lieu réflexif de mi-chemin. Le 'déplacé', par analogie, reste plus que tout conscient qu'il ne va jamais plus encore connaître l'idée sédentaire d'un lieu bâti que de concret. En tant qu'itinérant, il ne quitte son lieu pur d'origine que pour ne jamais atteindre sa destination. Partant de cette position privilégiée de peintre de provenances, vivant sur des terres d'ailleurs à la recherche inlassable d'un lieu qui soit plus de signification que d'emplacement, je vais devoir dénouer le problème méthodique et conceptuel dans une analyse ramifiée qui va prendre en considération les ambivalences de la thématique, les associations de signes et

références, les sens analogiques et dédoublés, ainsi que les significations multiples, partielles et singulières. Cette tâche qui ne manque pas de divergence évite l'enclos de ces nuances dans une seule et unique théorie. Ma croyance emprunte ainsi à différentes traditions de pensées philosophiques, pédagogiques et artistiques, pour se combiner dans un mélange particulièrement hybride. C'est peut-être le motif où me travaille l'idée de 'bricolage', trait éminent du paradigme postmoderne où l'artiste se décrit à l'occasion comme 'bricoleur' ou 'collagiste' (Clark 1996, p.28-29). L'artiste contemporain, se libérant des conventions formalistes, a souvent eu recours aux allégories, aux métaphores et aux éléments narratifs de la description et de la rhétorique, dans une poursuite qui saisit les éléments inaperçus et les sens indirects de l'expression.

Dans le cadre de mon oeuvre, le terme 'collage' use d'une double signification: au sens propre, collage signifie une composition visuelle consistant à introduire différentes sortes de matériaux coexistants, créant des rapports et contrastes dans un mode souvent imprévisible. Au sens figuré, c'est un éclectisme théorique basé sur des concepts variés mais liés dans une forme narrative, quoique fragmentaire. Mon œuvre sous l'étude consiste sur une série irrégulière de portions narrant une partie de mon histoire. Étant une forme de bricolage, le collage reste donc cette méthode du bâtir qui permet la déconstruction de l'événement en faveur d'une recomposition au cours de laquelle émerge un large déploiement d'interprétations circulaires en corrélation les unes avec les autres. Les images se relient ainsi dans des connexions qui renvoient la réalité actuelle de l'endroit désigné dans une proximité qui soit la plus rapprochée possible de l'original.

Bricolage, en tant que stratégie artistique analytique, m'a été ainsi inspiré par Paley (1995), et se résume par une méthode de juxtaposition d'éléments qui soient incongrus et disparates dont le but, dit-il « to liberate understanding from the mystifications of straight-line thinking. » (p.8) Une pensée linéaire opère sur un champ dépourvu de 'zones de possibilités' – ces possibilités critiques et « non-objectives » qui génèrent des tensions complexes traduites dans des énergies et devenant hybrides. (W. Percy; 1978; p. 91). Possiblement, en conséquence, que les différentes représentations dans mon œuvre seront ces zones de possibilités ontologiques, embrassant à la fois le lieu et l'identité du peintre en déplacement.

L'idée de bricolage reste pratiquement inhérente à mon œuvre. En somme, il s'agit d'une improvisation analytique dans un assemblage comparable à celui de mon processus. Cette divergence méthodique donne la possibilité d'examiner en pratique les différents modes de représentations, exemplifiant en même temps l'ouverture de la pensée artistique lorsque comportant le critique et le réflexif, ceci à travers la profondeur de l'interprétation. La divergence de cette méthode a ce pouvoir d'emmener l'enquêteur à ce que Merleau-Ponty (1964) désigne comme la 'question-savoir' – soit à la compréhension. C'est une question qui va interpeller sur ce lieu où se trouvent des faits, des idées et des mémoires qui manquent à mon vécu actuel. Peut-être que cette question va insérer le point d'interrogation sur cette authenticité qui mène, d'une façon relative, à une connaissance plus approfondie de mon être 'déplacé'.

Bricolage comporte implicitement l'idée de transformation, cet élément omniprésent dans mon oeuvre. En tant que concept, va-t-il servir des propos et actions à trait suggestif, éloignant ainsi toute idée référant aux absolus. En tant que mouvement, bricolage se tient dans une sphère: "whose center is everywhere and periphery nowhere [and which] demands a high level of participation but excludes the idea of goal and direction." (Trinh Minh-ha; p.9). En tant que lieu d'invention, bricolage me procure ce passage d'une image à une autre, d'un discours à un autre sans enchaînement nécessaire et certain à la compréhension. Car, « bricolage provides for the possibility of creating an intertext, a no-space and an everyplace where writing can shift from topic to topic." (Paley; p.9) En tant que langage d'inclusion, bricolage incarne le sens même du décentrement et une alternative aux modes usuels de connaissance, le rendant applicable notamment dans les représentations analytiques visuelles.

Ainsi, partant de ma situation d'artiste immigrante explorant le phénomène jumelé du lieu et de l'identité, je suppose que l'être déplacé mène, dès le début de son parcours, une vie extra-centre de l'axe identitaire – et que, dans ce décentrement, existent toutes les alternatives possibles à d'autres commencements. A chaque interprétation, un nouveau départ au cours duquel la compréhension se poursuit dans un paramètre que Gadamer désigne comme le 'cercle herméneutique'.

## **Aperçu Bibliographique**

Mes réflexions traversent ainsi le paradigme herméneutique interprétatif tout au long du récit dans une description analytique mais circulaire, se rendant toujours au même point de départ. Les chapitres suivants étalent le processus réflexif relié à ma démarche de compréhension à travers les ouvrages proposés comme ressources visuelles formant le site de recherche à cette étude. Il sera discuté notamment le sens du lieu et la recreation du chez-soi, ainsi que leur rôle dans la structure de l'identité du 'déplacé(e)' – les appuyant par des exemples concrets tirés de mon histoire traçant une part de ma trajectoire, dépeignant l'impact de l'expérience africaine sur la transformation de mon image, ainsi que l'effet du déplacement sur l'évolution de ma personne après l'immigration. Le discours se limite surtout à l'anticipation et à ce qui a pu advenir suite au déplacement décisif vers le Québec, lorsque mon œuvre a connu un changement majeur. Ces aspects se négocient visuellement à travers des mémoires vives rebâties autour du 'palmier' - l'idée de paysage étant prise comme métaphore de disparition et de réapparition, incarnant la nature comme double référence à l'arrachement et à la réimplantation d'une identité à la recherche incessante d'un lieu égaré. L'ontologie de l'œuvre se débat dans le contexte d'un discours qui va relier les idées de Gadamer à la valeur ontologique de l'image dans le but d'envisager les conditions à sa compréhension. Le caractère herméneutique de ce processus va se rapporter, en outre, à un mode de savoir transformant l'expérience de l'interprète dans le phénomène et sa compréhension en conséquence. En me basant sur la théorie du 'savoir transformatif' élaborée par Jack Mezirow (1990, 1991), ma démarche est une acquisition qui va identifier, en pratique, la nature transformatrice de mon épreuve dans le déplacement, et son rôle productif dans le

champ de ma compréhension et l'extension de mes propres perspectives. Ce lien entre pratique et théorie n'est qu'une tentative à joindre la démarche artistique au processus conceptuel, ainsi qu'aborder les portées du projet qui rentrent dans le cadre des implications éducatives et artistiques – dans le sens où le déplacement favorise actuellement la création de nouveaux champs de connaissances, incorporant la multiplicité des interprétations culturelles, considérant dans ce cas que l'expression et l'art constituent le domaine des significations naissantes. Dans ce sens où le déplacement devient justement source de savoir, un des buts de cette recherche est d'envisager la transformation comme une des voies à la compréhension existentielle en premier lieu. Il s'agit surtout d'établir ce rapport ontologique entre les différentes réalités de l'emplacement, du déplacement et de l'identité, dans une phénoménologie qui va chercher le sens migratoire de l'expérience à la périphérie de cet espace où les mots et les images se croisent. Apporter finalement l'autobiographique au règne intellectuel, intégrant le critique au visuel, a le potentiel de restituer les fragments désarticulés de la mémoire et de la subjectivité prises comme composantes significatives de représentation.

Après avoir abordé les aperçus et influences qui ont mené à adresser le déplacement vécu comme objet de réflexion, et tout en traversant un processus visuel inspiré par la situation, je tiens à rappeler que la structure de ce récit se base sur un bricolage méthodique et conceptuel semblable à la structure effective de mon image fondée sur la reconstruction et le collage. Bricolage dénote, entre autres, l'idée de re-composition mais aussi de transformation. Les deux processus artistique et théorique fonctionnent en parallèle tout au long du discours dans un mouvement réflexif circulaire

qui détient la répétition comme élément de contraste impératif à la compréhension, mettant en relief les différentes composantes du phénomène et de l'expérience individuelle, les juxtaposant sur l'image. Dans ce qui suit, j'entame la notion du lieu et de l'identité sur le plan personnel notamment, pour me référer ensuite à l'idée du foyer où le retour, au sens littéral, n'est plus retour puisqu'après l'immigration, il reste un lieu à localiser dans le règne de l'ailleurs. Dans ce récit, la notion du lieu est à comprendre surtout par le détour de la métaphore où, visuellement, une signification dédoublée du paysage reste omniprésente pour référer au monde intérieur/extérieur de mon être en devenir.



## CHAPITRE II

### LIEU ET IDENTITÉ

Avoir porté le regard sur ma propre situation a permis de franchir les bordures de ma vision pour voir au-delà du 'moi', et considérer que cette situation n'est pas uniquement mienne. En fait, un vécu tâché de dépaysement, appartiendrait aussi à beaucoup d'autres personnes – voire à des populations entières. Le déplacement réapparaît comme terme marquant l'état mouvant du paysage humain actuel. Le visage de la géographie universelle se métamorphose par suite de migrations massives ou individuelles, forcées ou délibérées.

Le déplacement, ce mot à multiples connotations et dont le lieu est théoriquement une référence, comporte des significations perméables se laissant traverser par différentes nuances qui vont transformer la structure des identités et la morphologie des lieux comme étant deux réalités contemporaines coexistantes. Dans un temps de changement idéologique important, identité et lieu ne se confinent plus aux limites des concepts jumelés. Contrairement aux conventions et vu les diverses mutations advenant, l'identité d'une personne ne relève plus uniquement de sa terre de naissance. Être écartelé(e) entre plusieurs territoires ou plusieurs cultures est un état qui résulte souvent dans un sentiment de non-appartenance à une souche précise et prédestinée. Projeter la conscience sur ce sentiment d'indétermination profonde atteint l'identité 'déplacée' pour transformer la conception du lieu lui conférant un sens dénudé de fixité. C'est peut-être le motif et l'intention que l'œuvre a voulu transmettre et signifier. Car dorénavant, l'être déplacé

appartiendra à un endroit d'ambivalence où se sentira-il, dans les termes de Bammer (1994), à la fois: « ici et là et pourtant ni ici ni là. [...] De fait, on a l'impression qu' 'être' au sens postmoderne signifie, presque par définition, être un Autre : déplacé. » (p.xii). Paradoxalement, cet endroit devient générateur de savoir et formateur permanent à l'esprit; et le déplacement - ce phénomène, aux portées existentielles significatives - devient un catalyseur quant aux visions novatrices fondées sur le principe des changements paradigmatiques et identitaires. Cet espace indécis se décrit par Trinh Minh-ha (1991) comme lieu d' "in-transition" constante: " [This is a time-space of the] lives of those who dare to mix while differing...(in) the realm in-between, [...]. " [It is the realm of] subjects-in-the-making " (Trinh 1989).

Je pourrais déjà amorcer mon trajet dans ce projet en me définissant comme personne de provenances et peintre de déplacement – un être de la transformation, vivant la permanence du mi-chemin. C'est en partant de cette position de l'entredeux que j'entame mon discours, où la question du déplacement se dépeint de tous ses angles, se débat par les mots et s'interprète par l'image, prenant ma propre expérience comme espace de conception visuelle à ce projet, et l'image comme perception pratique à la compréhension du phénomène sous l'étude. Les différentes interprétations et écrits vont se modifier pour se transposer en métaphore, dans un processus référentiel et transférentiel au cours duquel survient une restructuration du lieu à travers un acte de remémoration où se profile un schème symbolique d'existence en devenir.

Mon énoncé propose ce lieu théorique où explorer l'espace paysager et négocier les réalités existentielles entre mémoire et présence des faits - ceci, traversant la zone visuelle dans une mouvance qui va maintenir constamment l'aspect migratoire de l'œuvre pour refléter le déplacement de l'auteur. Chaque interprétation représente une expérience de par elle-même permettant le passage réflexif vers une autre interprétation, attribuant à l'œuvre un trait transitionnel. Les signes de transformation émergent de par ces lapses temporeux au cours desquels le paramètre de ma vision semble déjà altéré par rapport à l'évènement précédent, pour se modifier en parallèle à d'autres éléments improvisés sur l'image durant le processus de sa recreation. Dans l'acte de transfert photographique et son impression, s'inscrit déjà une certaine transformation sur l'image. Installer un voile suggère de son côté l'acte de l'oubli, si bien que référant à la préciosité du souvenir et à l'amour du lieu. Le geste de déplacer le matériau tout autour ou sur la photo évoque décidément les indices de la transformation courus sur le paysage, mettant en saillie les écarts de mes horizons depuis la dernière interprétation. Toutefois, malgré le facteur du temps implicite à ce processus, l'attribution de ces expériences en tant qu'ouvrages va signifier un rapport avec le phénomène qui soit autant cognitif que temporel, à travers un geste intuitif mais actuel de présentation.

La signification de l'œuvre va se révéler pratiquement en cours du processus où le produit ne représente pas une destination finale. C'est effectivement la démarche qui va réorganiser le monde et remettre l'ordre dans le désordre. N'ayant pas été à l'éveil du phénomène au départ, le processus a pu déterminer cette relation étroite existant entre le lieu en tant que notion abstraite et l'identité comme structure concrète à mon être. L'acte

de re-couvrir/ dé-couvrir par le voile n'a été, en fait, qu'un masque derrière lequel m'interroger sur mon existence. C'était alors la question de l'identité: 'Qui suis-je ?'. Le voile, comme élément et symbole de recouvrement, m'était devenu cette métaphore de confirmation à l'identité qui m'était apparue ainsi comme phénomène de translucidité où voir ma propre image à travers de différentes réflexions interprétatives. Cette découverte m'a représenté de réels moments de révélation. Il y a eu dès lors un dépassement conscient au-delà des limites de l'image dans un discours allant toujours en expansion, se décodant à travers les différentes représentations du paysage désigné, pour engendrer à la fois des mémoires contemplatives et des réalités interprétatives. Dans ces images qui n'ont ressemblé, en effet, à aucun lieu, puisqu'ayant une existence particulière, il m'a été possible d'entrapercevoir, dans la permanence de la photo et dans ce passage inaperçu d'une représentation à l'autre, ce côté autrui du palmier même dans sa familiarité. C'était dans cet aspect dynamique propre à l'altérité qu'a été modelée ma façon de voir, mais dans la persistance du 'moi', empêchant le statisme de ma personne pour me transformer à travers les alternances et interférences du monde interne et externe - et à plus forte raison d'entre le dépaysement, le déplacement et la translocation. Ce sens d'étrangeté a dû me distinguer, non dans l'aliénation du 'moi', mais dans son intégrité. Je me suis alors retournée vers moi pour réaliser d'emblée que je suis le produit d'un mélange intégrant à la fois le familier et l'étranger. Identifiant le palmier comme particulier qui, au lieu de rester la constante, devient la variante et change de profil aux travers des facettes paysagères, au point où l'endroit s'est confirmé vraie ambivalence de par nature. C'est le comprendre aussi dans la multitude de ses angles pour comprendre les constituantes de ma personne, discernant les contradictions et m'interrogeant sur les absences pour

combler les présences. La disparition de la photo sur L'Oubli (fig.20) en est exemple. Au moment où la présence du palmier reste primordiale à l'ouvrage, son absence ici le rend plus présent que jamais, signifiant plutôt la résistance de la mémoire que l'abandon et l'oubli. C'est peut-être aussi que dans son absence physique se traduit mieux sa réinvention par l'image en tant que telle, accordant cet espace de liberté pour comprendre certains motifs et portées en rapport à un 'moi' subjectif qui recherche des lacunes de son histoire. Ces composantes font partie de mon site paysager qui retient, tout au long de la démarche, cette double signification de l'intérieur/extérieur faisant allusion à un vécu profondément biographique.

### **Le Foyer et le Retour**

Chaque immigrant sait au fond de lui que le retour est impossible, dans le sens que le retour physique au pays n'est plus retour. Il ne revient pas vraiment car l'immigration l'a profondément changé. C'est une vérité que j'ai pu aussi vivre lors de mes retours répétés à mon domicile africain – lorsque je me suis sentie étrangère à mon territoire et le palmier n'était plus à mon regard le même. A le contempler, le palmier ne paraissait plus que le simple souvenir d'un initial d'autrefois (fig.27). Cette conscience a mis sous mes yeux l'ambivalence du déracinement et de l'enracinement, mettant la réalité en tant que telle dans le doute de la vérité. Toutefois, au moment où le déplacé éprouve la douleur d'être séparé de son lieu d'attachement, le déracinement devient son privilège premier et le motif profond à ses expressions. Pour un(e) peintre modeste, je n'avais le choix que de vivre cette épreuve pleinement à travers l'œuvre réalisant, qu'après deux traversées, le chez-moi n'est qu'un espace provisoire. Mais découvrant par degrés le sens

et étapes de ma procédure, je n'étais plus en mesure de réfléchir le phénomène uniquement dans le cadre isolé de ma personne. Je me suis alors interrogée sur le déracinement qui n'avait jamais pris effectivement autant d'ampleur comme à notre époque. Mais aussi, dans un monde agité qui ne fait que témoigner des crises, des révolutions et des changements démographiques permanents, ce phénomène s'intègre décidément dans le dynamisme d'un processus qui ne fait que créer et recréer le monde autour de nous. Émigrer devient déjà cet aspect positif et l'expérience essentielle du temps actuel. La perte d'un lieu d'affection n'implique plus nécessairement cette nostalgie insurmontable. Suivant Mircea Eliade (1986), le foyer représente à l'origine 'le centre du monde', non pas au sens géographique, mais au sens existentiel. Il s'agit de restituer le lieu comme idée, en le recréant dans un monde nouveau qui devient le centre du 'réel'. Car, comprendre le sens du foyer c'est comprendre pleinement le sens de l'immigration: « L'émigration n'est pas uniquement le fait de quitter un pays, de traverser l'eau, de vivre parmi des étrangers, c'est aussi défaire le sens du monde. [...] le démanteler, et l'aménager dans un monde confus, désorganisé et fragmentaire. » (Berger, 1985) L'acte de reconstruire ce foyer à travers une œuvre d'art a semblé idéaliser le lieu auquel j'ai vénéré un jour, mais en même temps, le désacralisant. L'essence de cet acte a donc préservé le foyer comme idée abstraite que je pouvais dorénavant négocier à travers l'image. Je me suis ainsi livrée à ré-improviser cette demeure qui me représente décidément un réel d'actualité.

C'est par la mémoire et l'improvisation que je vais re-sceller les éléments de ce lieu, plaçant la photo du palmier comme document tangible au souvenir - puisque le toit

et les murs qu'il protège restent invisibles pour ne conserver que ce qu'en est de plus biographique. La photographie représente peut-être cet artefact de coïncidence qui porte l'esprit du lieu abandonné, égaré dans les creux du souvenir. N'est-elle pas un de ces objets appartenant à l'endroit africain et qui accompagné mon bagage ancien jusqu'en terre nouvelle? Essayant d'exprimer l'ineffable de l'épreuve, le sens du lieu allait se reconstruire dans la réitération de l'image – le geste répétitif filtrant l'essentiel à retenir (fig.23). La mémoire existentielle reste unique à chacun, mais la notion reste profondément universelle. Bien que voilées et poussiéreuses (fig.4), mes mémoires portent à présent cette énigme de singularité qui ressemble au mystère des chasses africaines pour devenir, en représentation, cet espace d'intimité et de rappel, non seulement des significations passées, mais aussi celles naissantes. Cet aspect me signifie la conception actuelle d'un 'habiter' symbolisé par une Afrique récente mais d'autrefois. (Heidegger, 1977) Lors d'une instance de mon solo en 1999 qui m'avait particulièrement touchée, une étudiante en anthropologie visitant les œuvres à la galerie, avait noté ce contraste en me disant : « Your conception of 'what is Africa' appears to be that of a 'city person' internalizing the rawness/savageness of African village life. Your 'city girl in a savage land ' ends as soon as you begin to explore your memory. Your impressions from within are more savage and wild and 'raw' than your impressions of the external and new African world around you.” Cette interprétation de l'œuvre, en tant que réflexion de l'auteur peignant, avait éveillé en moi le côté archéologique de mon image, m'incitant à isoler certains éléments et approfondir le creux de ma fouille. J'avais aperçu que dans ces ouvrages résident des vestiges de mémoires et les reflets d'un paysage poétisé, se

traduisant encore par d'autres images pour se transformer, avec le temps et par la distance, en un lieu qui ne soit fait ni de toit ni de murs.

La migration, terme marquant le sens du déplacement, était devenue dans mon œuvre l'acte de re-penser le 'lieu', non en tant que concept de délimitation et frontière, mais en tant que site de significations renouvelées. Sans avoir eu à me déplacer, sans avoir eu à me confronter comme objet de réflexion, la notion du lieu n'aurait été, dans mon œuvre, ni signifiant ni signifié. En termes ontologiques, l'être existe, puis existe l'acte de « penser. » Heidegger (1927) définit le 'penser' comme activité « solide » qui succède à l'ontologie, et que l'idée de passage, cette notion qui traverse le temps et l'espace, porte sur l'idée même de l'habitation ou de « l'habiter. » Heidegger, dans son essai 'Bâtir, habiter, et penser', théorise la notion du lieu qui passe de sa connotation géographique la plus concrète à sa signification existentielle la plus abstraite possible. Il va disséquer le lieu en tant qu'anatomie. Pour le philosophe, ces trois piliers restent interdépendants et, par moments, deviennent synonymes : c'est par le bâtir que l'on peut parvenir à l'habiter et tout se passe dans le penser. Toutefois, la bâtisse que l'on se fait construire intérieurement n'est pas nécessairement une habitation; de même que l'habitation n'est pas toujours un bâtiment. Cette dénotation représente justement le fond même de mon thème et la signification que j'ai voulu transmettre dans mon récit. Car, ce logement profond reste encore plus solide qu'un vrai 'carré', et constitue un lieu où je peux régner le monde ayant toute la conscience et tout le contrôle possible sur mon Être. L'Itinéraire (Fig.7) a illustré cette maîtrise existentielle lorsque j'ai intégré le globe terrestre dans l'image. La question que je me suis posée alors avait remis en cause cette



double intégration : Apporter le monde entier dans la particularité de ce lieu ou bien contenir ce lieu particulier dans la globalité du monde? C'est comme si ce paysage devait être à la fois la fin et le départ, tout en étant le parcours. L'idée de simultanéité et de réversibilité comprise avait aussi déstabilisé le signe au référent pour appeler aux détours de la métaphore. En acquérant cette mobilité, j'avais remis visuellement en relief ce que le sens de l'habiter me représente, non pas en tant que clôture, mais en tant qu'ouverture à l'univers.

Cette fluidité - qui, dans mon œuvre, va en parallèle à l'idée de déplacement - s'y était associée comme référence subjective à la structure de mon identité migrante qui, lorsqu'elle s'exprime en culture, va refléter différentes expressions et d'autres signes d'appartenances. Le déplacé détient ainsi plus que tout le sens de l'identité, au point que l'idée du foyer l'accompagne inlassable le long de son trajet. La fixation sur le palmier et la réapparition de zones bleuâtres sur certains images, l'effacement de certains éléments sur d'autres, ne sont que signes et symboles d'un amalgame identitaire en recomposition. En fait, se sentir sans lieu, c'est ne pas l'aborder tout simplement dans le penser. Heidegger parle d'ailleurs de l'absence de 'patrie' lorsque l'être s'éloigne de l'essence de son Être (p.85). L'essence de ma poursuite réside actuellement dans l'espace que j'habite depuis l'immigration – cette place réaménagée sur l'image et dans laquelle le sens de l'expérience ne peut se signifier effectivement que par un processus réflexif d'interprétation.

Pour Heidegger, le bâtir n'est pas un moyen à l'habiter, mais l'habiter et le bâtir deviennent synonymes pour signifier une même action. C'est en bâtissant l'image que je l'habite, créant un lieu de nature provisoire – provisoire parce qu'il reste à rebâtir. Je l'ai rebâti à plusieurs reprises à travers mon œuvre - et c'est d'ailleurs dans ce sens que l'image m'abrite pour devenir la migrante qui choisit de mener une vie sans-lieu géographique précis, ayant perdu à jamais le sol de naissance et l'endroit d'attachement: « Le rapport entre la géographie et le foyer se modifie. On n'habite plus un point fixe, mais une série d'endroits au long d'une trajectoire changeante. » (Nemiroff; p.79)

Au moment où les eaux réapparaissaient sur l'image, j'étais déjà consciente que je voulais tout simplement rapprocher mes trois mondes, essayant de les re-sceller ensemble sur une superficie qui pourrait m'être éternisée. Tout en dénotant la dispersion, l'idée des eaux allait emprunter à la métaphore du 'pont' évoqué par Heidegger – un emprunt au double sens, du littéral et du figuratif. Le pont est un passage à la fois de séparation et de rassemblement. Mon processus a effectivement incarné ce 'pont' me garantissant un lieu sûr d'habitation. Sans œuvre, aucun lieu ne pouvait m'être improvisé dans la possibilité existentielle de mon être dépaycé. Car c'est l'œuvre elle-même qui va attribuer le sens de ce quelque chose qui me sera, à partir de ce point de conscience, une nouvelle 'Demeure' (fig.28) Elle a représenté pour moi cette suite de références temporelles et spatiales, entendue, non comme lieu unique, mais bien comme série d'endroits. C'est peut-être qu'à partir de ces repères que se sont déterminés les places et chemins que je traverse, pour réordonner et comprendre la réalité de l'espace dans lequel je me suis retrouvée finalement.

Ce qui a pu exister avant la naissance de l'œuvre fut probablement cette ébauche d'où surgit une autre possibilité d'existence. La photo du palmier, qui représente l'initiation du départ, avait peut-être assuré cet emplacement qui m'a positionnée dans de nouvelles coordonnées géographiques et identitaire en ré-indiquant certaines de mes références biographiques. Et mon processus, en tant qu'espace de contestation – quoiqu'un « emplacement librement fait » tel qu'indiqué par Heidegger (Wahl; p.213) – m'interpelle sur cet enclos singulier livré paradoxalement dans la limite de l'inachevé, et à partir duquel quelque chose commence à être et à se signifier. Cet espace ne serait pour moi autre chose que la limite de références et ces interfaces me localisant à nouveau dans un monde 'déplacé'.

Identifiant l'idée du 'bâtir', je pouvais reconnaître mes images désormais comme des 'bâtisses' ayant été le produit d'une suite d'actions bien qu'irrégulière. C'est dans cette irrégularité justement qu'il m'était possible de discerner la transformation de l'en-'moi'. C'est aussi dans l'action du bâtir que mon image s'est reconstruite librement un lieu de réelle existence et d'authentique essence, aménagé cette fois sous le signe du palmier. L'œuvre n'a donc été que ce pont accordant un espace dans lequel le monde et mon être se sont imbriqués. L'essence a résidé dans ce rapport profond entre l'espace que mon œuvre improvise et ma personne qui le vit actuellement. J'ai pu y retrouver tous les indices de proximités qui allaient me rapprocher de la désignation, m'en éloignant cependant puisque réalisant dans ma conscience la réelle distance. L'image reste finalement une réalité mais autre que l'endroit réel. Ces ouvrages ont constitué, en fait, un ensemble d'emplacements de présences, mais aussi de distances non-mesurables. Dans ce

sens, ont-ils rassemblé toutes les constituantes du lieu dans une même localité. Il devient ainsi certain que l'appropriation du concept de l'emplacement dans mon œuvre relève de la 'représentation' suggestive. Ce qui y est inclus sont des 'intervalles' ou spatium - ce qui veut dire en latin 'espace intermédiaire' (Wahl; p.214). C'est le point que j'ai voulu pratiquement atteindre dans cette analyse du 'bâtir, habiter, penser' - ce lieu de l'entredeux d'où repartir toujours pour me positionner. Ce processus symbolique propre à la réflexion s'est concrétisé par le remaniement du matériel esthétique, se laissant transporter par les flots de la mémoire pour m'emporter dans ce règne dialectique où lui donner forme dans des interprétations phénoménologiques qui pouvaient bien être interminables. En juxtaposant ces intervalles qui vont se déplacer en fonction du contexte, va se créer cet espace abstrait de significations dynamiques, par anticipation et actualisation de l'expérience migratoire. En tant que présences, de tels espaces ne pouvaient s'appréhender tout d'abord lors de la première conception de l'œuvre représentée par 'Savana' (fig.2). Cette réalisation a peut-être constitué la préconception qui devait devancer ce qui allait advenir par la suite. Ce qui m'a semblé être la glorification de l'endroit au début, s'est avéré être sa réinvention. Car, je voulais juste le conserver aussi identique que possible. Mais au cours de l'évolution de l'œuvre, le processus se transformant en un projet de réflexion, une invisible fondation s'est avérée se bâtir sous forme d' 'abstractum' où me voir logé depuis mon immigration au Canada. Cette quasi-structure m'a été signifiée au cours de la démarche comme un produit de symbole et d'esprit et qui soit de triple dimensions – ses côtés, ses plans et surfaces étant faits de distance, de 'spatium' et d'extension. Cette extension, d'ordre qualitatif notamment, s'est déployée concrètement suivant le fil des interprétations paysagères,

comme si pour désigner la nature transformante de cette nouvelle habitation. Dans chaque image, j'ai aperçu un emplacement dont le contexte diffère mais qui prolonge l'existence de l'autre, tout en le substituant cependant, puisque l'un se remplaçant par l'autre.

La réflexion visuelle, transcrite dans ce récit, m'avait pratiquement guidée à saisir cette qualité abstraite de mes perceptions, dans une croissance où ne plus approprier de simples espaces, mais où frôler l'esprit mnémonique du lieu désigné. M'éveiller à ce phénomène signifie un certain accomplissement du réel, puisque mon être a déjà atteint une existence de pure essence. C'est peut-être qu'au mi-chemin de la procédure, délivrant l'oubli de sa résistance, que dans ma conscience de déplacé(e), j'ai réalisé combien l'être qualifié par celui du non-lieu est loin d'exister dans un être de sans lieu. Le sans-lieu est simplement un néant – sinon, entendre qu'il me devient impossible de revivre la même expérience d'un même endroit plus qu'une fois. L'endroit va demeurer le même, mais son vécu va différer en traversant le temps. Appréhender ce phénomène par le processus m'a été ainsi d'une découverte 'phénoménale', mais d'une perception des différences et nuances qui vont au-delà de toute expérience possible, pour capturer en vain la pure essence de l'inaccessible moment. Une révélation qui trace une sorte de démarcation faisant la part entre l'impossibilité du retour au lieu premier et la réalisation d'un 'étant' qui soit effectivement la réalité actuelle transmise par l'image. Il a fallu alors repenser le rôle de l'image à chaque fois qu'elle figurait sur le papier, la considérant comme représentation extérieure d'un paysage intérieure ou comme référence apparente d'un élément dissimulé, ne pouvant se manifester que par la présence concrète d'un objet réel - ce qui justifie d'ailleurs l'importance du palmier sur mon image. Le paysage n'a pas été

simplement ce substitut absolu à un éloignement éprouvé dans un sens unique, mais dans un deux-sens où je pouvais à la fois être ici présente dans ce lieu là-bas, dans un rapprochement qui reste cependant vulnérable. Les images ont inscrit finalement les dilemmes endurables et indicibles de l'expérience du détachement, de la coexistence et de la recreation, référant à cet élément du proche/éloigné, compris dans le cadre d'une démarche qui n'a fait qu'intensifier la situation dépaylée de mon être. Ainsi, je m'étais convenue à séjourner au voisinage du lieu tout en lui étant détaché.

La relation profonde que mon être réserve à ce lieu réside dans l'idée de l'habiter. Le concept de l'habitation reste fortement omniprésent dans mon œuvre. L'habiter est finalement ce bâtir pensé ou ce 'carré' de mémoires d'où surgit un puits de sens interprétatifs. L'œuvre devient le domaine du 'recouvert' et du voilé. Le lieu re-produit reste le 'bâti' - la 'maison'. (p.219) C'est à partir de cette idée que je pouvais mieux comprendre l'acte de bâtir en réflexion, collage et bricolage. Toutefois, la réalité du bâti demeure à comprendre tout d'abord dans le cadre de ce paradoxe qui traduit le rapprochement dans l'écart, et la similitude dans la différence. L'idée des eaux, qui revient notamment dans 'l'Oubli' (fig. 19) et dans 'l'Oeuvre Inachevée' (fig. 12), me sépare et me rapproche à la fois de deux et, parfois, de trois mondes. D'ordre référentiel, et l'identifiant dans la démarche, l'eau traduit cet élément de transparence mais de translucidité qui reflète les éléments perdus, sédimentés au profond du souvenir. Ainsi, dans l'acte du collage et de la stratification se découvre abriter l'essence d'un toit ambulant et la réalité d'une existence nomade. C'est à ce point conscient du parcours, réalisé d'ailleurs dans l'Itinéraire

(fig.11), qu'a émergé ce rapport intime entre le lieu et l'identité pour me rendre compte que ma détresse réside en ce fait de rechercher constamment l'essence d'une habitation, à re-penser l'absence du lieu et le sens de l'identité. Le processus m'a mené pratiquement à prendre conscience de ce manque essentiel qui semble une des exhortations importantes m'incitant à m'embarquer dans une telle poursuite de compréhension.

Considérant que le bâtir est 'une pratique' de vérité, comme le dit Heidegger, consisterait-il à 'faire apparaître' ce qui s'enfouit dans la pénombre de la mémoire sous l'opacité du temps? Et, n'est-il pas que par l'acte de bâtir et d'habiter que l'être créateur parvienne à cette action productive, lui permettant d'agir sur son monde objectif tout en le transformant? La question de 'logement' dans mon oeuvre reste, en premier lieu, d'ordre existentiel et ontologique. Ce n'est pas dans la matérialité des choses que je vais re-bâtir mon foyer, mais par ce transfert où deviendra possible sa réinvention. L'habiter reste cet acte de temporalité et de spatialité, puisqu'il suppose à la fois une continuité dans le temps et une 'fixation' dans l'espace (p.228) C'est dans l'habiter que l'objet de ma désignation ou le lieu devient extension. Il s'agit donc de reprendre cet objet et d'en identifier « le contre et le vers », « l'écart et la tendance » (Wahl I, p.115), et qui seront portés dans toutes leurs possibilités ontologiques par le simple fait d'exister. Voir l'objet en termes de 'vers' et d'«écart» reste actuellement plus réel que de l'envisager dans ses limites initiales, puisque sa perception s'altère et reste sujet au véritable jeu du temps et de l'espace.

## **L'Identité**

L'identité est un autre élément de l'être portant cette contingence de la transformation. Mouvante et plurielle, elle est façonnée constamment par les expériences multiples du vécu telles que l'épreuve du déplacement. Mais l'identité reste aussi partiellement structurée, donc inachevée, puisqu'elle se forme par superposition et entrelacs tel que ma démarche réflexive et visuelle l'a démontré. Elle reste pour moi ce produit de chevauchement que la fabrique des expériences a constitué. Lieu et identité restent finalement des termes jumelés dans la vie du déplacé. L'identité se forge par les maintes places que nous vivons et qui nous forment par la suite. Il y a cependant une distinction à faire entre ces deux notions de place et d'espace: Au moment où l'espace implique une interaction, une place dénote un enclos (Harvey D. 1989) – dans le sens qu'en pratique de ma démarche, le lieu reste une inconstance et que le palmier une constante, et que l'œuvre en tant qu'espace incarne ces rapports établis entre un certain particulier et un global, pris comme entités dynamiques.

Ne pouvant m'attarder sur le souci de la nostalgie, mon identité a été probablement forgée à travers les histoires malléables des lieux vécus. L'immigration est bien ce phénomène du global qui relève d'histoires locales, et dans lequel le monde extérieur se module souvent par reconstruction individuelle faite essentiellement d'autobiographie. Mon œuvre raconte tout simplement un fragment d'histoire d'un(e) peintre à l'étranger. A ma conviction, le déplacement occasionne souvent cette situation de 'crise' qui remet en relief, telles que les couches de papier sur mon image, la structure



complexe de l'être. En termes visuels, à chaque fois que déborde du cadre de l'image cette esthésie, ressentie en conscience et palpée en différenciation, mon identité émerge pour échapper, du même moment, à mon regard, témoignant davantage de son caractère élusif. L'identité reste exposée au visage social extérieur, s'affectant dans sa morphologie et se transformant dans ses composantes. L'idée de paysage provient de cette influence dans le contexte duquel le paysage devient cet espace de réfléchir l'élément identitaire, qui reste d'actualité puisque déstabilisé constamment par son extérieur. Selon D. Massey, l'identité se construit en s'articulant 'au point d'intersection' de l'intérieur/extérieur (p.109) Ce double aspect traduit l'ambiguïté que l'identité du déplacé incarne notamment, étant ce lien instable du signe au référent. Mon œuvre m'a ainsi été ce lieu d'illumination, qui redéfinit tout en révélant le sens du 'moi', ainsi que le devenir d'une identité associée aux multiples appartenances qui se sont incrustées dans mon être à l'insu de ma conscience - et que je réalise aujourd'hui. Cette pluralité simultanée résulte évidemment dans une hybridité certaine étant dans l'impossibilité de la conciliation, puisant cependant dans le pouvoir multiplicateur de sa stratification. En parallèle à une démarche qui se bâtit, cette identité se fait reconstruire à travers le discernement des éléments qui la composent et desquels ma représentation se nourrit.

Étrangère au sein de ma maison au retour, étrangère au lieu qui me reconnaît, c'est là que je m'aperçois plus que jamais aux marges et aux travers du chez-moi. D'où suis-je? Me rendre compte finalement combien ce lieu se déplace, en mémoire et par représentation, allant d'un endroit fixe à l'impalpable si ce n'est au non-objectivité de l'image. Ce lieu d'autrefois sera cette réalité qui relève, à partir de ce point de conscience,

de la poétique et du contemplatif. Mon œuvre comporte ce flair d'étrangeté incarnant ce trait d'aliénation en contraste à celui d'origine. Me rendre plus qu'une fois au lieu de souvenir n'a fait qu'augmenter l'écart de la dissimilitude entre l'image et l'endroit, les deux n'étant plus les mêmes. C'est à travers ces retours que m'a été confirmée l'altérité du 'moi' dans l'étrangeté de l'image où la distance s'est accentuée dans l'acte même du rapprochement. J'ai compris dès lors que mon œuvre réfère à tout endroit de provenance sans en appartenir à aucun, et qu'elle insinue aux travers de ses fissures collées, un non-lieu mais un tout-lieu – ou encore un mi-lieu tout court. Je me suis retrouvée ainsi comme migrante n'ayant plus à se diriger vers une destination pure. Le déplacement pour moi, comme pour tant d'autres personnes qui s'expriment à l'étranger, devient cette articulation qui se produit dans ces multiples contextes affectés par le passage du temps, les habitudes existentielles et les expériences du vécu actuel. L'identité, en proportion, se développe à travers les multiples vérités qui la constituent, dans les incertitudes de son trajet, et aux croisements fréquents du vécu, des lieux et des mémoires. Toute réclamation à l'authenticité originale se dérobe et ne reste pour me définir rien que ces images flottantes entre ces deux mondes.

La naissance de ces images a représenté l'opportunité absolue et le moment propice pour me questionner sur des motifs précis de mon vécu et sur ce qui me forge par le déplacement. Les différentes représentations du palmier ont confirmé que le 'moi' reste plutôt une destination qu'une simple origine. Mais, au fond de moi, je réalise que la vérité du passé réside en ce qu'il est un réservoir d'histoires comportant les potentialités du présent. Ce qui est advenu dans ma démarche est un processus de dévoilement dans un

propos autobiographique partiellement cité. A travers les gestes du voile, j'ai pu localiser les espaces obscurs du 'moi' à travers la translucidité du médium. Toute la valeur de cette œuvre revient à la préciosité de ces moments de conte où je me suis éveillée à l'impérative nécessité de me rendre visible à moi-même, m'apercevant ironiquement dans l'inachèvement du processus. Prendre le palmier comme départ à chacun des ouvrages s'était peut-être présenté pour me faire réécrire et me repeindre dans toute ma dispersion (fig.18) – réalisant toutefois l'impossibilité d'un assemblage certain, sans pour autant perdre l'élan de la poursuite. Je me suis retrouvée alors dans un tangage historique essayant de retracer certains de mes repères égarés. Toutefois, c'est en revenant aux origines du lieu que je pouvais récupérer le sens perdu. Loin d'être une simple imitation du palmier, la photo devint une référence sûre quant à l'authenticité du lieu, tout en persévérant pour retracer mais en vain la même trajectoire.

A ce niveau de la réflexion, émerge la question de la vérité comme problème fondamental ontologique et existentiel, étant une fonction de l'interprétation humaine. Heidegger présente sa théorie de vérité en disant : « Je suis dans la vérité quand les choses me sont révélées et elles me sont naturellement révélées parce que je suis un être dans le monde. » (Wahl, p.116) Naturellement, elles peuvent aussi m'être cachées. Cacher et révéler sont deux actions qui résument le mouvement de mon travail dans ce projet. En effet, les éléments assombris m'ont été cachés parce que, au préalable de l'épreuve, j'ai eu souvent à interpréter les choses uniquement de leur côté objectif à partir d'un paysage extérieur. Mais, être caché ou voilé connote l'être dévoilé. Pour Heidegger, ce phénomène n'est pas exactement une propriété de jugement. Des sensations 'vraies'

c'est des sensations 'authentiques'. La vérité reste une relation d'ambivalence englobant le négatif dans le positif. Pour les philosophes grecques, vérité signifie 'ôter de sa cachette' référant à un négatif présent. Découvrir, c'est d'abord un mode d'être ou une vérité existentielle; et la compréhension qui atteint les essences ne se situe qu'aux interfaces des processus réflexifs. C'est à travers cette démarche que mon identité a réapparu au plan premier de mon être, et mon paysage comme le contenant ontologique de ce qui 'est' en tant que réalité.

Ma perception de l'identité comme stratifiée réfère sans doute à mon bagage multiculturel et incarne dans ses composantes cette portion de l'altérité à travers laquelle je peux évoluer, grandir et me transformer. L'identité reste en premier lieu un processus du social et un mode du devenir.

### **L'idée de Paysage**

Le 'paysage' représente une idée majeure dans ce projet où réfère-t-il surtout à un mode d'existence. Il est aussi espace de dialogue négociant certains éléments identitaires et d'autres aspects de ma biographie.

Mon paysage incarne l'idée de l'intérieur/extérieur de telle manière à ce que le négatif abstrait que je recherche se perçoit par contraste à un physique apparent déployé. Tel que mentionné, l'espace implique un mouvement ou un changement de location (Michael Curry, p. 6 -8) L'élément du temps reste essentiel et joue un rôle cardinal dans le processus de ma compréhension ontologique du lieu. Le temps procure ce recul qui

ramène l'ordre à la confusion. Le temps est un concept ambigu qui est à la fois délimitant, versatile, et paradoxal (Hornbeck & Co.; p.33), et ne s'identifie que par la succession et le changement (Georges Kubler, p.13). Contrairement à une étendue donnée, le temps n'est pas un objet ni une expérience, mais une chose abstraite. Il est impératif de comprendre le temps, puisque le lieu est un espace temporal. L'espace physique, en revanche, est une place. Toutefois, ce mot reste chargé d'ambivalence. Selon la thèse grecque, le terme 'place' réfère à une position désignant l'étendue d'un corps 'contenant' en contact avec un corps 'contenu'. (Earle, Mathewson, Kenzer). Dans cette analyse, le contenant comme incluant un contenu devient le sujet à ma quête. Suivant Aristote, le lieu se définit dans ce sens : « A material place is a dwelling place, a home, a housing. » (p.191) Le concept du lieu dans mon œuvre cependant n'est pas tout simplement une place matérielle, mais une condition dans laquelle une relation se rebâtit entre l'endroit de mémoires et ma personne comme habitante – ceci, indépendamment de ses qualités.

Puisque le lieu est un concept ambigu, devient-il une condition relative, mais favorable au questionnement et aux interprétations multiples. Défiant cependant les différentes nuances du lieu, le déplacement, en tant que concept théorique dans ma démarche, va faire allusion à ce double ou multiple lien que le migrant ou le 'déplacé' garde à l'égard des endroits vécus : « their connections to the place they currently occupy and their continuing involvement with 'back home' » (Lavie & Swendenburg, 1996, p. 14). Le déplacé appartient à cette culture 'de frontière' et d'expressions (p.15) qui habite

au-delà des espaces préétablis, dans une zone de transition permanente qui fait corps avec la nature mouvante de l'improvisation créatrice. A travers l'interprétation de mon paysage, j'ai essayé d'aborder le lieu en tant qu'abstraction et essence. L'essence, telle que définie par Fuss (1989), est une propriété qui, dans un processus de transcendance, devient pure forme. Lorsque le paysage porte sous son voile un thème qui va au-delà de son allure physique (fig.15), devient-il l'espace de transcendance qui distingue mais signifie cette dimension troisième de l'Être. Cet espace réside à proximité étroite de l'imagination génératrice où pourrait se recréer une demeure dont l'essence ne se découvre pour se signifier qu'en fonction d'une représentation donnée – visuelle dans ce cas. C'est dans le fond du paysage que réside d'ailleurs le rôle de mes représentations, indiquant les impacts modificateurs du déplacement. Parcourir les rives et les bords de la terre, l'inaccessible destination pourrait bien se repenser dans la logique du détour et de la réversibilité, puisque l'image rend possible le retour adoptant néanmoins la voie des alternatives. A travers les différentes interprétations, mon paysage reste ce lieu de conscience, de représentation et de synthèse, se déployant dans un espace fluide, extensible et transformant.

Identité et lieu étant, dans mon œuvre, des configurations mouvantes, leurs bords restent difficiles à définir. Ce paysage comporte ainsi des lignes et formes aux contours indéfinis. Sans avoir eu à le retracer, il aurait été impossible pour le peintre d'envisager un lieu où retrouver l'essence de son foyer à l'étranger. Le paysage, en tant que notion, reste d'abord un produit culturel et social. Selon Cosgrove Denis (1984), ce concept, chargé d'ambiguïté, engendre ce qui dépasse le simple remaniement visuel et fonctionnel

des phénomènes naturels et humains. Le terme néologique 'inscape', créée par le poète Hopkins (1953), indique ce point de confluence qui relie la vie de l'être à un objet matériel ou à la nature entourante. Pris dans ce sens, le paysage renferme la subjectivité de son auteur, et renvoie cette réflexion profonde qui va réverbérer cet élément intérieur du 'même' qui autrement reste invisible. Le paysage, en tant que processus, m'a signifié un monde nouveau à travers une relation imaginative avec la nature. Puisque cette nature demeure lointaine, se rapproche-t-elle, en biais et en attache, par ce trait de subjectivité transmise sur l'image.

Mon paysage reste une tentative à redéfinir le lieu où se présente-t-il souvent comme image dans une image. Il se bricole pour s'altérer, sans toutefois manquer de sa dimension originale, affective et morale. La réapparition de la photo remet d'emblée mon être dans l'âme du lieu où redécouvrir ce pouvoir représentatif des réalités mouvantes. Le palmier devient symbole de 'demeure' et les palmes mandataires de migration (fig.16). Racines d'orchidées (fig.14, 'Itinéraire') ou troncs d'arbres (fig.7, 'L'Oeuvre Inachevée'), ces éléments feront-ils allusion à une pousse nouvelle, où le symbole végétatif incarne à la fois le déraciner et l'enraciner. Ayant perdu à jamais les éléments initiaux du paysage, je vais les restituer sur l'image sans toutefois manquer du vrai profil du passé, ceci en posant la photo comme reproduction originale du lieu. Mon paysage ravive cette métaphore de l'éternité dans laquelle vont s'ancrer de nouvelles racines mais aussi un arrachement continuellement ressenti (fig.9).

Simon Schama (1995) définit le 'paysage', en premier lieu, comme étant une forme de construction mnémonique: "Before it can ever be a repose for the senses, landscape is the work of the mind. Its scenery is built up as much from strata of memory as from layers of rock" (p.6). Les strates de la nature rappellent, par analogie, la nature stratifiée de la structure humaine. Se rapportant précisément aux innombrables couches de la mémoire, je découvre dans la citation de Schama, et dans la répétition différée du même paysage, ces réalités qui s'écroulent par l'absurdité du temps et s'emportent avec les vagues d'océans. Mon paysage maintiendra en permanence cette contradiction qui ressort du fond même de sa nature végétative. Car, le symbole de végétation renferme en lui l'idée de délivrance et de renaissance (fig.13), écartant ainsi l'idée d'une reconstruction faite que d'amoncellement de sable (fig.9). Ce paysage comporte donc ces racines qui vont proliférer sur une terre nouvelle, triant le souvenir pour en dégager les excès et retenir les essences. Dans la complexité de sa recreation, il interpelle ma mémoire, abritant la question probable qui va m'interroger sur ce que le site initial me signifie aujourd'hui. C'est partant de ce potentiel visuel que j'étais capable d'entamer le processus de remémoration pour rechercher ce qui s'engloutit sous les gouffres de l'oubli, et d'autres qui vont résister l'effet érosif du temps (fig.21). Des formes strati-graphiques vont composer la surface de l'image dans une translucidité symbolisée par un voile apparent (fig.26). Le voile est d'ailleurs cette étoffe qui cache pour dévoiler en revanche la présence certaine d'un dissimulé. Une toile d'araignée a été à l'origine de cette idée lorsque j'avais pris intuitivement un morceau d'étoffe croisée pour dissimuler une portion de mon paysage, indiquant l'abandon du lieu, dans Savana (fig.3).



Ce paysage, qui s'est simplifié par le temps et la distance, avait réaménagé le lieu dans une perspective asymétrique poursuivant le flot de la mémoire et de l'impression. La translation du palmier de son emplacement naturel à celui de l'image avait établi ce parallèle entre la réflexion et la pratique. Quelquesoit la divergence des nuances, le sens à retenir de cette portion africaine allait se signifier, à chaque reprise, dans une appropriation du moment présent. Ces images naissantes, qui sont dérivées du paysage initial, restent dotées d'une certaine lucidité qui se manifeste dorénavant dans un règne poétique qui m'appartient - relevant de la signification interprétative et herméneutique. L'idée de paysage émane de tels moments imaginatifs où nourrir actuellement mes expériences de l'ailleurs, les transformant en une appréhension active sans laquelle elles resteront latence.

La réalité qui se manifeste d'un tel paysage rentre dans le cadre d'une dialectique qui transgresse les bords de l'image guidant la voie à sa propre ontologie. Loin d'être irréel, ce paysage est à comprendre d'abord comme une série de représentations du réel justement. Quoiqu'il s'agisse d'un monde sensible - d'océans, de roches ou de boisés – ces éléments restent référentiels au brin transcendantal, communiquant des énoncés qui relèvent des sens ineffables. L'image devient phénomène et la représentation événement. La représentation est certes translation et mouvance puisqu'elle déplace déjà le sens de ce qui 'est' à ce qu'il devient, et concrétise profondément la transformation engendrée par l'incidence de la mémoire et la perception du lieu. L'acte de transfert détient ainsi cette allusion quant à la double réalité du représenté, puisque l'image agit aussi comme double miroir qui, par sa réflexion elle-même, reflète l'être de sa créatrice également. Cette

réverbération va cependant intervertir le signifié de manière à refléter un non-réel qui va transparaître à travers l'insaisissable original, car traversant les bords invisibles de la réflexion. La translucidité de certains éléments s'explique toutefois à travers cet original qui va filtrer la réalité où la photo reste lueur aux contours imprécis, faisant, par moments, de par elle-même fonction de voile. La photo et l'image vont des fois se mêler dans une fusion imperceptible qui échappe à l'acte de conscience et de réflexion (fig.3).

A travers ce déploiement interactif, le paysage se transforme en un lieu intime de réflexion, me procurant un certain recul où identifier simultanément un monde externe et un univers interne dans une forme d'inclusion qui reste plus présente que jamais. C'est un monde où ne plus demeurer simple étrangère qui retrace les vestiges inertes d'une nature lointaine, mais celle qui pénètre au cœur même du paysage pour ramener à l'image, par exhumation du passé, le sens réel et vivant du lieu. Dans une telle œuvre trans-conceptuelle, il n'y aura pas de distinction entre le sujet et l'objet de représentation. Car, c'est dans la perception de mon être que s'incarne la distance et dans l'idée même de représentation que surgit la séparation. Le sens de l'éloignement émerge de l'écart existentiel divisant le sens du 'même' et celui du lieu en conséquence. Les éléments deviennent symboles au signifié et l'image signe d'emplacement. Ce qui explique d'ailleurs cette allusion omniprésente référant à une traversée qui va toujours se tracer formellement par un ciel et une terre entre-lesquels un espace de mémoire narrative vient à exister. Sur ce paysage, une fusion s'établit toujours entre le premier plan, le second et l'arrière plan sur une surface apparemment plane mais profondément composée; ceci, dans une simultanéité qui ne soit pas nécessairement proportionnelle mais où le point

focal reste décentré - à localiser. En somme, mon paysage englobe une perception élargie du phénomène qui transforme l'être enquêteur en un géographe des aires qui plane dans un espace de liberté que, d'ailleurs, Gusdorf (1980) appelle " 'the aerial view' of memory." (Freeman, p.109) Cette ample vue me permet d'apercevoir le monde dans son ensemble, menant mon être à comprendre cette étroite tranche de mon histoire dont l'interprétation se déroule toujours dans la transformation. C'est rassembler ces dimensions du 'moi' jusqu'alors inarticulées parce qu'éparpillées, entreprenant le chemin le plus long mais le plus certain - celui qui fait le tour pour me reconduire de 'moi' à moi-même comme dans un mouvement circulaire qui reflète tout au plus mes réflexions et écrits. En récapitulant les repères de mon existence sur une esquisse, de tous les paysages et de tous les croisements possibles, je me fais cette tâche de me resituer en lumière de ce qui était, projetant tous les probables devenir d'un 'moi' signifiant mais sur un autre territoire. Mon paysage actuel constitue un ensemble de remise en ordre et une tentative de révision détachée où percevoir les signes et indices qui pavent les conditions nécessaires à ma continuité. Le paysage me devient cette ouverture qui permet de franchir les barrières de ma situation pour prendre conscience des intérieurs et des apparences de tout contexte et de tout moment, dans une ampleur de vision qui me ré-indique les traits d'un endroit évanescent. La mémoire se manifeste alors à travers ce paysage, réinscrivant le passé mais d'un œil vif, projeté dans un acte interprétatif d'où me devient possible une compréhension du phénomène.

Contrairement à ce que j'ai pu assumer, mon processus démontre que la compréhension n'est pas un projet en retour, mais en projection. C'est justement dans

cette conception du devenir par l'inachevé que pouvait se révéler, en revanche, un paysage qui transforme à la fois et l'image et la personne qui la recrée. Si les interprétations actuelles transforment le sens des expériences passées, leurs causes et origines ne sont pas que simples constructions du présent. Mais c'est dans la trajectoire qu'elles se façonnent pour attribuer au vécu une certaine cohérence. Loin de falsifier le passé, l'avoir aperçu d'un œil actuel tout au long du processus, va projeter une vérité relative à l'être des choses qui va rester sans cesse en œuvre, inachevée. Vivre et narrer sont deux actions qui ne représentent pas finalement deux phénomènes éloignés, mais vont se rejoindre dans l'évènement rassembleur de l'image. Le paysage va se lire quasiment comme texte, déchiffrant ses codes et ses signes, pour ainsi devenir un langage par lequel je puis m'exprimer.

### **La Métaphore du Lieu**

Mon paysage abrite le lieu comme métaphore. La métaphore est un trope de la rhétorique - visuelle dans ce cas - qui a un potentiel interprétatif considérable notamment en représentation.

Le lieu de désignation détient, dans ce projet, un double sinon un multiple sens provenant de ce tiraillement irrévocable éprouvé d'entre les différentes appartenances. Ce dilemme reste un trait caractéristique du déplacé – chose que j'ai palpé en travaillant l'image à un stade avancé du projet. J'avais aperçu, à travers la dissonance des éléments appliqués, des nuances qui allaient m'interroger sur cette ambiguïté imperceptible qui s'infilte dans les creux et pleins de mes esquisses hasardeuses et évanescences. (fig.32,

33, 34) Dois-je avouer que, dès le départ, mon image m'a offert ce lieu de permanence et d'interruption où se perçoit tous les jours, à chaque touche de pinceau et à chaque bout de papier, l'écart de la mémoire et du souvenir. Franchir délibérément le seuil de mes expressions, aspirant à une ontologie joignant le lieu et le 'moi', aurait été d'une tâche à la fois 'souci' (Heidegger) et espoir. Souci parce qu'il faudra révéler une vérité, et espoir parce que cette vérité illumine une autre. En métaphore, le négatif reste tacitement un élément de centre où sa représentation détient le pouvoir de sa révélation à travers les actes de transposition et de transfert. C'est dans le transfert justement que m'est apparu l'indice de la signification au parcours. L'image est venue se présenter comme projection de l'inaperçu, du manquant et du soustrait duquel apparaîtra l'essence de ce que je recherche - déterrante effectivement le retenu essentiel de ma mémoire pour tester la validité de sa signification. Car, comme l'a indiqué Merleau-Ponty (1964), l'essence émerge de l'épreuve de suppression et de conservation. Voir le négatif, c'est loger dans « ce qui reste » et « ce qui reste n'est pas rien » (p.142) L'essence n'est donc pas un être positif, mais un in-variant. (p.147) Dirai-je que le monde et 'moi' restons des variantes – donc susceptibles à la transformation.

Mon œuvre peut être décrit comme événement d'actualité. Loin de m'engouffrer dans l'inertie du passé, j'ai essayé d'y agir par une présence active. Car, le passé n'est pas un fixe, mais se meut dans la contemporanéité du contexte, de l'histoire et de la personne. Toutefois, c'est seulement à travers une interprétation dynamique que l'espace se rebâtit pour distinguer les nuances et saisir l'inaccessible réel. L'interprétation créée devient ironiquement la véritable et bonne réalité. Ces moments de récupération et de silence

n'ont été, d'ailleurs, qu'intervalles de réflexions intercalant les composantes du paysage à travers les couches assombries du papier et les lavis de l'encre et de la peinture. Ma quête a été, en somme, une poursuite du négatif manifestée à ces instants d'interruption où s'est prononcé l'indicible et a émergé le vague et l'inconciliable. Car, C'est « tout un 'étagement' de phénomènes, toute une série de 'niveaux d'être', qui se différencient » (Merleau-Ponty, p.151) En me livrant à la fluidité de l'intuition et de la conscience, l'image s'est reconstruite dans l'absence présente du prévisible et de l'imprévisible. Le lieu s'est alors transposé dans une ressemblance à l'origine mais par défaut. A chaque fois que l'image l'a déplacé, elle l'a déjà transformé se réfléchissant en moi par un élément d'identification. Cet invisible de ma personne allait s'entra-percevoir dans la tangibilité de ma conscience, au cours de mon travail tout d'abord, dans une sorte de coïncidence entre le monde de l'Être et l'être du 'moi' - mais dans une simultanéité qui ne pouvait autrement survenir. Par suite au geste intuitif du palmier inscrit sur Savana (fig.2), la conscience à la présence des choses s'est imposée pour résonner, de multiples manières, à travers les strates aménagées dans un tas de matériaux (fig.30).

Ma réflexion sur le lieu en tant que concept a sondé les profondeurs de mon image pour fouiller le manque existentiel et identitaire sous la double épaisseur ontologique d'un paysage à la fois muet et parlant : « Ce qui manque à l'Être, c'est la double référence, l'identité du rentrer en soi et du sortir de soi, du vécu et de la distance. » (Merleau-Ponty, p.165) Car, la restitution du passé, s'il est à refaire mais à réinventer, ne peut être toute la vérité et le vécu ne peut être sans profondeur ni dimension. Le vécu est une expression transparente mais superposée du monde entourant et de mon propre être

qui reste au centre du réel. Et, ce n'est que par le geste du dévoilement que s'est déclaré, en fait, un énoncé existentiel qui résume ces trans-mutations infinies d'un état des lieux à un autre. Mais, quelque soit le degré de ma conscience, la mémoire ne serait en mesure de récupérer tous les éléments égarés tels que laissés, puisque déjà emportés par les cours de l'évanescence. Essayer en vain de ressusciter le perdu - recréer pour remémorer, et remémorer pour recréer infiniment le lieu – n'a été en fait que ramener ce lieu à la vie, considérant les angles morts de mes aperceptions figurant sur le paysage. Toutefois, à chaque fois que j'ai frôlé un élément, un autre inéluctablement s'est échappé. Ce phénomène m'a permis de voir cependant, dans l'évolution de l'œuvre, un paysage à sauvegarder mais qui s'en va avec l'effacement du rappel, pour réaliser au même moment combien dorénavant je fais partie du cycle transformateur de la mémoire et de l'existence. L'idée de finitude, pensai-je, restera peut-être la vérité ontologique la plus possible à négocier. A certains moments privilégiés de l'histoire – notamment dans les retours – j'ai eu souvent à penser combien l'univers à présent me devient autre que ce qu'il m'a semblé être auparavant: et, à chaque réflexion, le monde comme existentiel me s'affirmait davantage n'être qu'une possibilité – une ontologie.

Dans la répétition de l'image photographique, ont été condensés les particularités de l'endroit, et s'est fait nuancer le temps où le lieu reste suspendue dans sa vérité entre deux versions temporelles: un présent-passé et un présent-futur qui se rencontrent au carrefour de la mémoire et de l'imagination inventive. C'est de cet interstice qu'avait surgi la métaphore puisqu'elle transpose ce lieu tout en le recréant en opposition et apparenté simultanément. Le langage de la métaphore s'était déjà implanté dans mes

écrits et mes images au préalable à la révision de la littérature pertinente. Les différentes lectures et documents ont cependant justifié mes présomptions à procéder par la voie indirecte du transfert et de la référence.

La métaphore, en tant que dynamique d'interprétation, avait signifié l'essence de ma démarche de par sa fonction référentielle. Mais ce qui illustre davantage le trope de la métaphore dans mon oeuvre réside dans sa fonction ontologique. Mon être a été ainsi initiateur et l'image une extension, étant la seule référence au souvenir. L'image a traduit un lieu qui reflète l'original, non par ressemblance, mais par représentation – le paysage étant la base à cette comparaison. Si bien que ce rapprochement n'anéantit pas la dualité des lieux en question, qu'en métaphore, l'image transposée remplace, au figuratif, le lieu premier tout en préservant les identités consécutivement. Le transfert de la photo, étant cet acte de métaphore, condense ainsi la nouvelle et l'ancienne réalité en recréant des rapports entre les deux emplacements où va s'apercevoir cette double altérité à travers les replis de leurs apparences. L'évènement de l'image a ainsi intervenu comme jeu ontologique entre le réel et le représenté. L'image a représenté l'ostensible démarche de la ressemblance et de la différence, établissant une relation permanente entre le réel et le recrée dans un acte de transgression où la métaphore se présente comme un champ germinatif de sens.

### **Une Double Référence**

Au moment où la nature est silence, le paysage est langage. Sa signification se révèle davantage lorsque transposée au règne de la métaphore. Dans mon oeuvre, le



paysage franchit cette ligne invisible qui divise le sens de l'image en réalité objective et réalité subjective, d'où surgirait une représentation qui soit une incidence ontologique de « quasi-réalité. » (Ricoeur, p.139) Dans ce sens, le paysage tiendra pour métaphore qui est à la fois exclusive et inclusive. Elle est exclusive parce qu'elle acquiert le sens propre d'une nouvelle réalité, et inclusive parce qu'elle comporte tous les éléments nécessaires de l'original et ceux d'entre eux qui vont altérer le contenu des sens en pertinence au contexte actuel. Le sens nouveau va ainsi se distinguer en fonction de rapport, souvent d'une manière subite, mais dans une aperception immédiate de l'altération.

Avoir pris le vécu comme ressource, ma production en images composées a représenté la condition première à ma compréhension. Ces images ont été attribuées un trait vague, accentuant l'indécision des contours pour leur permettre d'adhérer à une multiplicité de sens. L'œuvre s'était ainsi transformée en un lieu polysémique qui explore le déplacement de tous ses sens, affectant l'être migratoire. L'énoncé métaphorique n'engendre cependant une référence que par une médiation qui soit, dans le cas de cette étude, une image. En représentation, la fonction référentielle s'altère par le jeu de l'ambiguïté, qui relève d'ailleurs de la poétique de l'interprétation, faisant apparaître la différence entre ce qui est métaphoriquement vrai et ce qui est littéralement vrai d'une part, et d'autre part, entre ce qu'ils forment en conjonction. Le paysage réel se distingue ainsi de la photo et de son image – la signification de l'œuvre devenant un produit de ses dérivés. Discerner les différences est un processus qui se déroule dans cet acte de transfert simultané objectif et subjectif. Puisque la réalité première n'existe plus qu'en représentation, la fausseté littérale va se convertir en vérité métaphorique 'par

réassignation' où l'interprétation se fera en fonction de re-description du lieu. La métaphore est certes ce 'champs associatifs' de sens (p.150) qui fournit la matière première pour transformer à la fois le désigné et le désignant, la photo devenant ce raccourci à la mémoire. L'image comme métaphore fonctionnera ainsi par contraste, mettant en relief l'ontologie des réalités ambivalentes tels que l'existence, les lieux et les identités.

L'image est donc une forme de médiation ayant le pouvoir de signifier l'actuel tout en réduisant l'écart par contiguïté spatiale et sémantique. Elle est aussi un acte poétisant « de destruction et de restructuration. » (Ricoeur, p.199) puisque, dans la conscience, la signification reste à la fois « perdue et retrouvée. » (p.182) Mon œuvre détiendra constamment cette tension entre les différentes interprétations de l'énoncé, laissant filtrer translucide l'élément commun d'origine. La poétique caractérisant l'image va renvoyer cet aspect dynamique de l'entredoux dans une nouvelle pertinence qui fera allusion à un autre lieu en cours de la reconstruction. Ce lieu va représenter par ailleurs une impertinence sémantique en termes d'écart, ramenant le concept du déplacement et de la transformation à la devanture de l'étude. Dans la structure de la métaphore s'incarnent deux actes essentiels : l'adjonction et la suppression. Traiter de la métaphore, c'est prendre en considération quelques différentiations à travers lesquelles cette simultanéité va porter des « degrés de présentation » : La métaphore « in absentia » tel que l'Oubli dans lequel l'élément à substituer est carrément absent du paysage, et la métaphore « in praesentia » (Ricoeur, p.209) où les deux éléments restent présents et identifiables tel qu'en Savana. Et, des fois, un amalgame d'absence et de présence va

figurer tel qu'on peut le noter sur L'œuvre Inachevée (fig.10). Toutefois, la puissance absolue de l'image, en tant que métaphore, réside dans l'aperception par-delà la dissemblance – c'est voir le même dans le différent (Aristote; 1018 a 15-18). Quelque soit différente la représentation de l'image – qu'elle soit encadrée dans un Œuf ou trempée dans les eaux d'Océan - le modèle original du lieu reste vivant par la présence de la photo. Toutefois, le paradoxe de la proximité va se maintenir où le 'rendre proche' résiste à 'l'être éloigné' (Ricoeur, p.249). Dans ce conflit entre le 'même' et le 'différent', l'énigme se retient et la ressemblance se reconstruit. Traitée comme schème, la métaphore de l'image comporte cette dimension verbale qui représente le lieu abrégé "des significations naissantes" (Paul Ricoeur, p.253), obtenu en application par torsion du sens littéral de la photo et un glissement au sens figuré – dans ce sens où l'image reste à la fois « le signe immédiat » de son sens littéral et « le signe médiat » de son sens figuratif (fig.31).

L'idée de transposition insère le déplacement de telle manière à assurer l'incursion d'un règne entier sur un territoire étranger. C'est le mode par lequel intégrer semblablement, par la médiation de l'image, des éléments identitaires familiers dans une existence nouvelle – sinon introduire des éléments étrangers à une existence courante. C'est dans cette ambivalence que l'image symbolique se comprend en tant qu'espace schématique. C'est lorsque le symbolisme conquiert 'des terres inconnues' que l'on parvienne à comprendre les ressorts de son règne ordinaire; et c'est dans le procès intuitif que se rapproche l'éloigné où la ressemblance reste un acte plus construit que perçu. N'étant pas linéaire, mon œuvre dénote néanmoins une évolution qui oscille constam-

ment entre le réaliste et le symbolique, et qui travaille l'idée du positif/négatif dans lequel révéler les essences par l'emprunt d'une image en bref ou 'en raccourci'. Cette image reste doublement étrangère par emprunt d'une photo présente et par substitution à un paysage absent. Ces deux significations restent constamment associées - d'où émane la dimension ontologique de l'œuvre rendant l'expression vive et actuelle, puisqu'elle parle d'une histoire dans les termes d'une image qui lui ressemble.

Puis-je ainsi dire que l'élément figuratif m'a été d'une loupe d'où mieux discerner la transformation agissant sur mon image, notamment lorsqu'elle s'inspire d'un même point de départ, portant les éléments essentiels et assimilant ceux du moment actuel. La conciliation des opposés et le maintien des tensions ont été nécessaires à la reconstitution poétique de l'expérience. La photo devint cette image associée à la réalité advenant du lieu, tout en étant assignée la tâche de rétablir abstraitement cette connexion entre deux paysages semblables mais différents, proches mais éloignés. Ce que finalement dit l'énoncé métaphorique de la réalité reste un dépassement sémantique vers la 'référence'. Frege (1892) fait la distinction entre le sens et la référence ou dénotation - le sens est « ce que » dit l'énoncé; la référence est ce « sur quoi » est dit le sens. L'image est définitivement une référence au lieu initial où, en représentation, devient-il susceptible de plus d'un signe - le signe étant une abstraction du sens. Ainsi, les différentes images constituant l'œuvre constituent des points de références se rapportant au lieu original. Mon énoncé comporte cette double référence au lieu physique suspendu d'un côté, et d'un autre, au lieu déployé sur l'image. La métaphore comprise va atteindre la plénitude de sa signification sur les ruines mnémoniques du paysage réel - étant effectivement une

référence figurative fondée sur les bases d'une référence littérale. Ce qui traduira une forme de réversibilité propre au sens du paysage. Car, au message de l'ambivalence et de l'ambiguïté, correspondra une double référence d'où émerge l'ontologie de l'œuvre. Voiler/dévoiler ne sont que gestes ontologiques spéculant la vérité du lieu. Dans la possibilité de la réitération immédiate ou différée de l'image photo, se capture le sens recherché dans l'enceinte de l'ouvrage par un acte réflexif et transformant, et qui va se solidifier dans cette 'choseté' qu'est l'image. Le sens poétique provient de cette ambivalence condensée dans une expression « objectivement fausse, mais subjectivement vraie » (Jean Cohen, p.199-225). Subjectif, dirai-je, parce qu'elle est inhérence à l'esprit – une manière d'être dans la réalité des choses. A chaque fois que l'image s'est transformée, a émergé cet élément de pertinence qui me ressemble en tant qu'identité à la recherche du réel, dépeignant l'abstrait sous les traits du concret par une figure qui lui ressemble. L'image anime l'inanimé en visualisant les rapports, ce qui résume sa fonction référentielle à travers laquelle l'élément manquant reste perceptible. Car, autant absent, autant qu'il reste présence. C'est justement cette réflexion référentielle propre à la métaphore qui renvoie cette liberté interprétative de l'image.

C'est à travers l'analyse de l'énoncé visuel métaphorique que s'est proliférée la conception de la référence dédoublée, rendant la nature de mon paysage aussi intense que vive. Ce passage du récit a mis l'accent sur ce lien intime entre le lieu comme site de significations naissantes et l'identité comme élément de la transformation où me définir comme peintre de provenances et un être en devenir. Le sens du foyer et du retour a été discuté à travers l'ontologie de l'image comme médiation entre deux réalités vécues. La

métaphore du paysage a représenté cette double référence autobiographique aux strates existentielles et identitaires.

Le passage suivant évoque l'histoire en images où l'interprétation ontologique de l'œuvre, ainsi que l'acte de compréhension inspiré par Gadamer, seront étalés en pratique à l'appui par différentes illustrations et détails disposés au début de ces pages.

### CHAPITRE III

#### L'ONTOLOGIE DE L'IMAGE BIOGRAPHIQUE

L'après immigration témoigne, d'une façon dramatique, la transformation de mon image. Ce changement m'était venu d'un signe impératif sur la présence d'un conflit causé éventuellement par le déplacement d'un continent à un autre. Du moment où j'en avais pris conscience, je me suis identifiée un être sans repères me reliant à des lieux qui simplement n'existent plus. Des réflexions intenses se sont mêlées pour enfin venir foisonner de par les travers de mes pensées, issues d'un intérêt ardent à vouloir avancer sans ne jamais stagner dans l'inertie de la perte que le déplacement occasionne la plupart des fois. Il a fallu étendre le papier pour rouvrir et raviver les replis cachés et revêtus, oubliés dans les réserves estompées de ma mémoire. La peinture, qui représente pour moi une puissance visuelle hautement qualitative, m'avait remise à la devanture de mon existence m'accordant d'une subjectivité profonde dans le détachement de l'expérience. Une telle aperception ne pouvait m'indiquer autre chose que la recherche du sens existentiel dans un projet biographique et ontologique indéfini. Des images ont alors proliféré, tantôt dans l'intuition et tantôt dans la conscience, suggérant des inspirations altérées allant de l'objet concret à la simplification abstraite ou à l'essence. Les contradictions qui se sont profilées à travers les différentes représentations ont résulté, en mots et en images, dans un dialogue infini entre l'œuvre et moi.

Le voyage dans ce projet avait effectivement débuté en adhérant tout simplement une photo sur un papier d'aquarelle blanc - photo que j'avais prise auparavant lors d'une

première visite à mon foyer africain en 1995, après la rupture. Sur cette photo, figurent deux palmiers coiffant le portail de la maison (fig.1). Pendant longtemps, le frissonnement de leurs feuilles, remuées par la brise du crépuscule, m'avait fait frémir au point que leur léger et fragile tremblement résonne toujours dans ma mémoire, faisant vibrer encore ce qui reste de cette image qui se 'voile' de jour en jour (fig.23). L'histoire a commencé par une nostalgie intense et un dépaysement profond suite à la perte du lieu. Ce n'était pas vraiment la première rupture puisque j'étais déjà séparée de mon pays natal auparavant. J'avais, en fait, emballé mes objets préférés dans des colis en métal qui avaient bien témoigné, à ce moment-là, l'amertume d'un départ choisi et la douleur anticipée d'une séparation certaine. Ces objets ont fait, plus tard, le sujet de toute une référence, ainsi que le motif principal à recréer ce lieu de souvenirs qui ne relevait plus de l'ordre du tangible. Des masques en ébène, des calebasses séchées, des parures natives, des poids à peser l'or portant d'innombrables idéogrammes, et des documents comportant des signes de graphisme dont les symboles difficiles à contenir dans un livre - parmi bien d'autres. Ces choses, qui se considèrent comme reproductions de la tradition, et que je me suis procurée de l'artisanat ou d'un village particulier, ont incarné bien pour moi l'âme de leurs origines. Loin de ce lieu, chaque objet a fait une référence propre et a acquis une valeur qui me soit singulière, puisqu'il englobait une portion de mon vécu, mais en même temps, représentait une existence qui n'est plus.

Avec le passage du temps, je me rendais plus consciente que ces objets représentent tout simplement des fragments du 'chez-moi'. Je me suis alors engloutie dans une incubation profonde que l'espace improvisé par l'image m'assurait. C'était alors



le 'lieu' réel de mes réflexions, le sol de mes sentiments, mais aussi et surtout le centre de mes actions. Je voulais rendre possible et par tous les moyens - dans ce que le médium et le matériau m'offraient comme alternatives - la tangibilité d'un lieu concrètement perdu. Car, dans la profondeur de cet univers éloigné, je m'étais comme implantée en terre me faisant des racines invisibles que je voulais garder comme traces, notamment en l'absence de ma présence physique. Je voulais conserver, en résistance, ce qui échappe volontiers à mon être conscient par la fugacité du temps et l'usure de la mémoire.

Dès lors, et au fil des années, les retours multiples à l'endroit désigné ne faisaient qu'écarter de mon souvenir le paysage réel du palmier pour l'affaiblir. Une toile s'est faite déjà tisser voilant ce paysage de ma propre vision puisque pris au piège de l'évanescence. L'image de cet endroit a été bien transformée en une réalité qui est autre que celle je connaissais. Par ces retours au lieu, je voyais combien ce paysage me semblait différent, mais combien est resté le même - tout en m'étant présence, il devenait d'autrefois. J'avais découvert sensiblement que ce passé familial ne faisait plus partie de cette réalité-là, et que mon regard ne témoignait à présent qu'un simple souvenir. A partir de ce point, j'avais commencé à percevoir cet endroit comme 'lieu' du passé qu'il faudra remémorer mais en acte et interpréter dans une vision altérée.

Ce labeur complexe s'est prolongé ainsi sur l'étendue de cinq années consécutives témoignant, d'une façon intuitive, la transformation de ce paysage qui traversait alors du réalisme au symbolisme, pour atteindre la métaphore. En travaillant la matière, j'ai voulu absolument comprendre la vérité de ce lieu que je ne pouvais pas tout simplement laisser.

J'ai visé alors sa continuité dans son devenir pour me retourner enfin vers le 'moi' par la suite. J'ai commencé à découvrir par degrés, décidément à travers la démarche et en représentation, que dans cette vérité, il ne s'agissait pas simplement d'un accord entre ma connaissance de ce lieu et les significations qui en sont naissantes, mais de me retrouver effectivement et de nouveau dans le réel, sans ignorer pour autant mon existence auprès des réalités survenues - et qu'en même temps, ne pas ignorer que je demeure encastree dans le passé. Cette situation de dilemme, que je pouvais d'écrire de phénoménal puisque relié à la vérité de mon être actuel, m'a été identifiée plus clairement au cours du processus de l'image, où découvrir que la vérité ontologique est une poursuite active et loin d'être quelque chose de trouvé. Car, la vérité, comme m'apprend Heidegger, est aussi une projection vers le futur, puisque mon être se doit reconquérir un monde nouveau et différent. Dans cette reconquête cependant, je me suis aperçue plus que jamais de mon déracinement – un sentiment qui allait me côtoyer le long de mon parcours, déguisé sous l'allure d'un paysage. La réitération du palmier m'a permis de localiser le recouvert pour dévêtir l'identité de ma personne, prenant comme départ un objet d'apparence tel qu'une image – sachant que toute vérité est relative et qu'elle n'est possible qu'en prenant mon être comme sujet, puisque cette vérité ne soit ni supérieure ni extérieure au moi. Trouver du 'vrai', c'est donc trouver un étant qui me place face à 'moi' - même. Dans l'instance de ce projet, l'étant émane de l'âme de l'image pour me remettre face à cette vérité qui transforme l'image pour me transformer, et me transformer en déplaçant mes horizons. L'œuvre se confirme, non seulement comme lieu de dissimulations et de mémoires, mais aussi comme champ d'associations et d'interprétations – soit un champ de transformation. Car l'œuvre expressive de l'être possède cette contemporanéité inhérente

à sa nature; et c'est pour cette raison probablement qu'elle m'interroge sur la signification présente de ce lieu appartenant au passé. C'est là que surgit possible un puits d'interprétations qui va polir et se raffiner par degrés le sens relatif de la vérité, mais à comprendre sous d'autres cieux et sur d'autres territoires notamment. Je me suis alors nourrie de ces images comme étant des repères de significations qui comportent les allusions de la transformation. Vue dans un tel contexte de l'herméneutique, j'ai voulu apprendre sur cette portion de l'histoire où culminent les conditions de l'anticipation et du conséquent, qui se sont avérées être à l'entrecroisement de l'abandon et de l'adoption du lieu. Ce processus a été dans le but de comprendre la signification du monde existentiel sous la loupe de mon expérience, prise comme exemple particulier à ce que le sens du foyer représente par l'épreuve du déplacement.

### **Histoire en Images**

Se déplacer d'un lieu à l'autre laisse souvent ce sentiment de dislocation profonde par la perte d'un endroit de lien. Après la rupture africaine, mon être s'est engouffré dans le deuil du lieu que j'ai traversé avec toutes les endurance, vivant toutes les étapes du chagrin - du repli, de la réflexion, du rétablissement et de la résignation à le restituer en le travaillant, l'actualisant et en le réaménageant dans un paysage intérieur de significations. Motivée par le vécu de ces émotions, concrétisées sous différentes formes de bricolage, l'expression est venue me tirer du néant que j'habite ayant été un espace dépourvu d'histoire. Transcrivant l'épreuve sur images par la suite m'a signifié le déplacement comme expérience positive, chargée d'ambitions et d'espoirs nouveaux, où me faire recréer le lieu à travers des images qui se sont avérées espaces intimes de dialogue.

C'était alors la tentative objective d'une démarche subjective où traduire le déplacement physique par celui d'un paysage transformé. Avec le temps, j'ai essayé de rattraper cette vision expressive qui se modifie sans cesse et qui altère, inévitablement dans son passage, le paysage intérieur du 'même'. À travers ces nuances, a été attribué ce caractère transformateur à mon existence me permettant, dans de telles instances, de m'enrober profondément pour observer le long de ma poursuite, en vision et réflexion, la structure dédoublée sinon partielle du 'moi'.

La réflexion en-soi engendre cette transcendance du fond de l'être où le Dasein, en termes de Heidegger, articule la manière dont l'essence de l'existence illumine l'être. Le monde a été ainsi pour moi à comprendre à partir de son essence ou de sa vérité d'être, dans une poursuite interne de l'espace subjectif – le réel foyer. Ce genre d'illumination m'avait accordé ce rapprochement à l'essence d'un espace où habiter en tant qu'existant, sans pour autant être en mesure de capturer une habitation concrète au sens propre du mot. Cette proximité existentielle avait percé sensiblement auprès de mon être pour enfin apercevoir ce qui s'est recouvert en oubli dans les fentes de ma conscience. Heidegger dénomme une telle instance d'histoire comme 'homeland' (Farrell, p.217) ou 'patrie', où l'être demeure un 'sans-foyer' lorsque restant oublieux ou dans l'ignorance de l'authenticité de son Être. Le sens d'un foyer immatériel s'est dû me manifester du fond des mémoires oblitérées pour se repenser, en contraste, à partir d'un non-foyer symbolique comme distinction et identification à mon existence contempo-raine. Toutefois, cette réalisation ne se fait qu'en atteignant l'essence du phénomène vécu. Faudra-t-il discerner entre littéralement l'être 'sans-foyer' et symboliquement l'être de

'non-foyer': « To be unhomed is not to be homeless » (Bhabha, p.9). Les deux expressions, 'être sans-foyer' (homelessness), et 'être en appartenance de' [foyer] (belongingness) ne viennent se contredire que pour se signifier l'une par l'autre. A ce moment précis où la situation de sans-foyer s'appréhende dans l'abandon de la conscience, enfouie dans l'insignifiance des choses, je me suis aperçue d'emblée un être de paradoxe qui se fait la tâche de reconstruire son lieu dans le règne du non-foyer. Cette tâche de conscience justement, je l'avais prise à un moment avancé du processus, réalisant qu'elle est part d'urgence et non de retour. En tant qu'artiste 'déplacé(e)', je me suis vue un être portant sur lui sa demeure, habitant un espace de non-lieu mais de tout-lieu, au sein d'une localité à réinscrire plutôt dans la signification des choses que par compensation d'absence.

À mi-chemin du processus (fig.10), je m'étais saisie dans ces moments de sérénité qui m'ont procuré ce recul réflexif pour me rendre consciente de ma prise dans les mesures de cet espace intérieur, qui soit l'ébauche d'un nouveau lieu en suspend entre les limites de la mémoire et celles de l'oubli. J'avais capturé à la fois mon passé, mon présent et toutes les instances encore à venir. Il a fallu les affronter pour traverser les mémoires réapparaissant de par les travers de ma pensée d'où émerge une suite d'images comblant les creux intimes du manque et de l'identité. En cours de démarche, se sont rendues visibles les interruptions du temps par cette distanciation accomplie notamment dans la métaphore, et entr'aperçue dans l'épaisseur des couches rayées, voilées ou effacées. Le transfert, le collage, et le batik m'avaient permis de remarquer l'inaperçu par translucidité de l'image, dans une réflexion de double-sens où voir l'extérieur de

l'intérieur et le sens dans l'apparence. La visibilité historique se défilant, l'image est venue, par ses détours, me procurer la continuité dans le parcours, et la compréhension dans la recreation de l'expérience. En travaillant le papier déchiré, dans son assemblage et dans son collage, j'avais remanié un monde presque égaré de ses fragments, affirmant ce désir de rejoindre l'univers qui se présente. Mais pour m'y faire, j'ai dû revenir à une révision du 'moi' essayant de fouiller un tas de souvenirs qui comporte décidément l'énigme de ma tâche interprétative. Dans cette orientation, j'avais entrepris la voie d'explorer ce segment, prenant le paysage comme métaphore, dans un projet visuel qui puisse exemplifier l'expérience du peintre 'déplacé(e)'. Une telle entreprise ne pouvait certainement que re-signifier mon existence dans un monde que je devais reconstruire.

La mémoire, ce contenant du passé et élément actif du présent, actualisée par improvisation matérielle, a pris rôle particulier dans ma quête ontologique derrière la question du lieu qui, dans ce projet, reste dans l'ambiguïté de sa réalité. Toutefois, c'est dans la remémoration que les nuances du passé modifient le souvenir et transforment le présent par l'attribution de significations existentielles actuelles. Traduit autrement, c'est comme si existe en permanence cet entrelacs mnémonique - de place et d'identité - dans des présences à comprendre en lumière de passées à interpréter. Ma tâche, dans ce récit, a consisté à rassembler, dans le possible, un passé récent dans ses interruptions et irrégularités, étalant une partie d'histoire comme si tronquée de son ensemble. D'où me livrer à de multiples interrogations sur la vérité des images, donc le lieu, prises en tant que parts d'un 'tout' biographique ou en tant qu'entités ne représentant qu'elles-mêmes. Je me suis résigné(e) cependant à prétendre que, même si elles sont en même temps

autonomes et inter-dépendantes, elles demeurent tout simplement une tranche de mon trajet en raccourci, réduisant cet épisode de mon vécu à son essence le plus pur, pour chérir le lieu et m'en garder à proximité. C'est dans la mémoire que ces parcelles visuelles ont été discernées pour se transformer par la suite en site de représentations, dans lequel me questionner sur mon devenir existentiel après avoir perdu, une fois encore, des repères de mon profil identitaire. Je me suis alors interrogée sur ces réalités qui semblent se transformer par déplacement effectif et en mémoire, ainsi que sur leurs significations émergeant de leur représentation dans l'image. La persévérance dans la quête m'a prouvé cependant que l'ambivalence de la remémoration accompagne mon souvenir où ne reste pour l'identifier que des sens attribués et qui vont déferler, au sein de ma conscience, des interprétations significatives sur la relation étroite qui lie l'identité de ma personne au lieu vécu. Toute la signification recherchée a été finalement décelée dans les ouvrages comme étant ces intervalles assurant un lien de rappel entre mon passé et mon présent. Naviguant ainsi entre deux vérités, le paysage est resté pour moi vivant avec une dénotation de présence. Mes ouvrages ont été ainsi ces instances fécondes qui ont fructifié dans cette œuvre indiquant visuellement l'emplacement d'un nouveau foyer. L'élément représentatif a attribué à mon œuvre ce dépassement à la référence dédoublée, dénotant à la fois le lieu et l'identité par l'idée paradoxale d'un paysage voilé/extérieur et dévoilé/intérieur. Identifiant cet élément, s'est produite déjà une distorsion de la réalité du lieu premier, tout en sachant que la représentation ne remplace pas, mais réfère tout simplement au réel présent. Et l'écart, survenant ainsi par la distinction entre l'expérience vécue et celle de l'image, est resté à combler par une devise – d'où justifier d'ailleurs le trait métaphorique de l'œuvre, rapprochant par ce trope les distances entre les différentes

désignations. Car, quelles que soient pures les images du passé, restent-elles perméables aux intrusions du monde extérieur et de ma conscience également, altérant la mémoire de la même expérience par le regain d'une signification nouvelle propre à la situation. C'est ainsi que, par le souvenir, l'original ne reste plus accessible de façon identique puisque, à chaque visualisation, la dernière version s'est déjà éloignée d'un pas de l'irrécupérable réalité du lieu initial.

Ma conception de l'identité comme lié au lieu vient en parallèle. L'identité s'imprègne souvent par le lieu qui l'abrite pour muter et se transformer sous l'effet de l'abandon et du voyage. Mais, traversant cette œuvre, l'image dans son ensemble me replace à la frontière des mémoires perdues, des événements présents et de toutes les histoires probables, initiant l'espace liminal de mon insertion existentielle. Mais cet espace est celui de liberté et d'interprétation où contempler la substance de l'image et repenser précisément le rôle de la photo dont l'emplacement a différé d'une représentation à une autre. En ayant ces données comme réponses probables de délocalisation, je découvre que ma poursuite n'est qu'une question et non une réponse. Tout en dépeignant cet endroit dans une image aux multiples paysages, la photo vient rappeler à la fois de ce qui persiste et de ce qui part. Vient-elle s'interposer d'entre toutes les possibilités représentées pour signifier à nouveau un même lieu mais altéré en fonction du moment et de l'expérience de sa recreation. C'est conférer à ce processus un sens qu'il n'aurait eu auparavant si le déplacement n'avait pas eu lieu – un sens toujours de double signification puisque se renvoyant simultanément aux deux endroits vécus pour enfin atteindre cette complémentarité sémantique qui seule appartient désormais à l'œuvre. Freeman (1993)



avait dénoté à ce sujet: « the very idea of an origin or a cause partakes not of one dimension of temporality but two, backward and forward, at once: now and then becoming compatriots in the articulation of a story, able to make sense simultaneously of both.” (p.108) La métaphore, dans mon œuvre, signifie ce dédoublement référentiel quant aux deux mondes qui constitue cette portion narrative – d’une histoire revécue dans la temporalité de l’entredoux rivages sans lesquels la compréhension des essences n’aurait été possible à discerner.

Ce passage descriptif et interprétatif du récit sert à confirmer la prémisse proposée au départ du discours, sur ce lien fondamental entre le lieu et l’identité en traversant un processus réflexif personnel et approfondi. D’ailleurs, l’espace créé par l’œuvre représente ce terrain de symboles significatifs, référant à ce stade de ma biographie propre au sens de l’immigration. C’est en effet en praxis que j’avais tenté de joindre la pratique à la théorie - théorie laquelle sera déduite de la pratique justement. Après l’immigration, la peinture m’est devenue cette ouverture, sans cadre ni limite, à mon être, me procurant un horizon herméneutique qui rejoint modestement de loin les idées gigantesques de la philosophie moderne représentée par des pionniers tels que Martin Heidegger (1927), Hans- Georg Gadamer (1975) et Paul Ricoeur (1975).

Une des questions, qui m’avaient préoccupée dès le départ, s’est concernée par les raisons qui m’ont incité à entreprendre un projet de compréhension à ce moment bien précis de mon histoire. Prenant conscience de ma situation, le déplacement devint le motif direct à cette entreprise. Immigrer c’est d’abord adopter un nouveau territoire qui

soit durable, tout en étant conscient de l'amertume de la séparation. Cette conscience m'a remis dans une situation irrévocable de non-retour – une vérité qui me soit révélée lors de ma visite dernière à ma demeure africaine. Avoir eu à le témoigner, le palmier n'était plus, à mon regard, ce qu'elle représentait en réalité dans ma mémoire. J'eus cette vision transformée qui m'a initié un paysage différent quoique étant le même. Le sens de l'image a été déplacé – image laquelle avait commencé à s'acquérir une nouvelle réalité pour ne devenir qu'une simple référence ou une suite de références au lieu origine. La représentation du paysage a comporté dès lors cet élément poétique d'abstraction d'un lieu visualisé par le moment.

Lueur flamboyante, joignant ciel et terre, s'infiltré au travers d'une brise emportant la chaleur tardive du soir. Des feuilles asséchées par l'harmattan de la savane portent encore ces tâches rouillées laissées derrière le feu de brousse. Des herbes fragiles cachent l'ombre de ses habitants et plus loin, une vague de brume laisse translucide le contour des collines coiffant mystérieuses des étendues sans fin (fig.35). Voilà, comment la nostalgie s'est incrustée dans mon imagination, pour éveiller en moi l'absence du lieu auquel je me suis attaché(e) de mémoire - sans laquelle je n'aurais retrouvé(e) un 'moi' conscient sinon à jamais 'déplacé'. Vivant l'austérité de la disparition, il ne restait dès lors pour témoigner l'endroit que des images retraçant les points du présent et les dires d'autrefois. J'avais alors commencé à rechercher la transparence dans l'épaisseur du papier, procédure laquelle va s'amorcer dans le collage et le découpage, travaillant le batik dans ses différentes phases de transformation – une technique qui consiste à faire des réserves à la cire, mais dans ce cas à la gouache (fig.22). Le batik m'a été toutefois

cette démarche au cours de laquelle prendre conscience de ce processus interactif entre la compréhension et la transformation. L'idée du batik ne m'est pas venue par coïncidence. En Afrique, j'avais développé une exqu Coast particulière pour le pagne dans ses motifs emblématiques et ses couleurs vives, reflétant les rituels et la vie quotidienne de l'Ouest africain. La procédure a été, à la longue, d'un impact remarquable sur mes sensations de peintre, sur mes inspirations ainsi que sur mon processus par la suite. Des visites répétées aux villages du batik n'ont fait que nourrir des provisions qui allaient se rendre au jour qu'après l'immigration. Le batik est une technique qui traverse différentes étapes. L'imprévisibilité de sa démarche le distingue lui attribuant une autonomie particulière. Toutefois, la pratique et l'exploration comptent parmi les conditions nécessaires à une maîtrise relative du pigment.

Dans ce projet, le concept et la technique se rejoignent. Le batik a d'ailleurs pris de l'ampleur dans ma démarche lorsque j'ai commencé à en intégrer des portions dans ma peinture. J'avais discerné dans la procédure une certaine analogie avec la transformation identitaire, où la subjectivité s'altère en se rebâtissant puisque, en même temps, ses constituantes s'oblitérent sous les traits sédimentés du 'même' faisant, par moments, le fond opaque à encore d'autres transformations de mon être. Si bien que le batik soit inhérence à mon processus, le collage et la peinture l'ont contenu et absorbé pour en constituer une hétérogénéité visuelle aux contrastes inattendus (fig.5), mais aussi d'intention (fig.19). Ce projet a déployé une diversité de papier d'épaisseurs et de qualités, d'étoffe toilée et de matière champêtre dans des formes rehaussées par l'encre et teintées de l'aquarelle – mon éternel médium. Les différentes manières de reproduire la

photo, souvent dans un transfert aux contours fondus (fig.28), n'ont fait qu'accentuer l'idée de l'évanescence et de la superposition dans une alternance d'opacité et de transparence qui unit, d'une manière suggestive, les couches du matériau me prédisant ainsi l'allusion à la structure du 'même'. Cette révélation du phénomène m'a laissé comme si entrevoir mon être entre le vague et le clair, pour retrouver ce lieu manquant duquel le temps devient propice à rechercher - ce lieu flottant dans ma mémoire et qui atteint, par moments, le point de la fiction.

L'idée de strates dans mon œuvre évoque en particulier l'éloignement du lieu et une recomposition identitaire à multiples repères. J'avais essayé de brouiller les limites entre le média utilisé croyant me rapprocher du 'moi' en me rapprochant du lieu (fig.3). J'avais retouché la photo en peinture et recouvert l'image de gaze pour voiler/dévoiler l'endroit désigné - le voile étant pris comme métaphore de découverte dans ce contexte. L'ambiguïté comprise dans ce geste m'avait évoqué l'acte de mémoire et son usure en proportion au passage du temps. Le transfert photographique a transmis, en outre, la réalité du changement et ce qui en résulte par le déplacement. Transférer une image, c'est déjà la faire déplacer altérant une part de ses éléments initiaux. La problématique du lieu m'a été ainsi manifestée dans la matérialité même de l'œuvre.

Par la suite, il m'a été révélé par la démarche que ce lieu, qui est espace de réflexion, est aussi espace d'interprétation. Les différentes formes de représentation paysagère avaient confirmé cet aspect actif de l'œuvre. Le paysage, modifié par la dynamique de la répétition interprétative, m'a signifié ainsi cette série de narrations à lire comme un texte graphique ou une carte d'un monde improvisé à ma manière (fig.29). Son

caractère narratif réside surtout dans l'acte même de le rebâtir et de l'habiter, tout en le pensant dans un tas de signes à décoder. Dans ce décodage ont jailli d'innombrables possibilités de représentations puisque les contextes de mon vécu ont aussi changé et se sont déplacés. Toutefois, pour reconstruire le lieu, fallait-il déconstruire le paysage et écarter le palmier de son endroit original (fig.17); et dans cet acte, essayer de réinscrire le sens au même sujet d'attribution.

'Demeure' (fig.28), le dernier provisoire de mon œuvre - qui avait d'ailleurs changé de titre récemment pour devenir 'Trajet Flottant' (Fig.29) - a été, en fait, la lecture subjective d'une carte qui va au-delà de sa géométrie. C'est à travers la sinuosité des fentes de plâtre (fig.33), dans les replis des terres modelées et l'ondoiement des mers peintes, que se sont infiltrés, dans mon être, ces moments d'aporie pour révéler justement, par reflets et réflexions, les nuances oblitérés de mon identité, demeurant en marge de sa géographie. Lu dans cette modalité du parcours, où retrouver la carte d'un monde qui m'appartient, devient cette impression de 'troisième' dimension qui remet en relief l'intertextualité de mon histoire rassemblée dans l'esprit de cette œuvre. Une telle carte propositionnelle et suggestive devient un des énoncés de mon existence au sujet d'un monde qui se transporte sur une tranche de continent. 'Trajet Flottant' (fig.29) se distingue des autres fragments de l'œuvre dans ce dépassement expressif relu dans ses bordures érodées. Cette image est plus qu'une représentation; c'est une performance en acte subjectif profondément référentiel. Le processus du relief m'avait permis(e) de refaire cette analogie symbolique avec la structure identitaire qui se découpe, se recolle,

se recouvre, s'efface, pour se reconstruire – tout en s'altérant dans la restitution des morceaux perdus.

En décomposant le paysage initial, puis en le recomposant par un outil diversifié, il m'était devenu(e) clair cependant que le déplacement constitue la bonne question à investiguer. J'avais découvert l'image comme potentiel indéfini de représentation, où je pouvais discerner la matière brute des essences afin de pouvoir configurer au présent les aspects absents du passé. Mon aspiration profonde était de parvenir à déceler les nuances cachées pour comprendre, quoique partiellement, l'ampleur de cette expérience naturellement humaine. Je voulais en outre explorer, par réflexion visuelle surtout, les conditions de la création dans de telles circonstances, ainsi que la nature de ce dialogue intense qu'elles déclenchent avec le 'même'. Réalisant le processus de la compréhension comme but à mon entreprise, le sujet de la transformation a émergé à la surface de mon image. C'est dans ce cadre que je me suis proposée l'image comme espace privilégié de négociation où l'idée de déplacement apparaît comme seule théorie à la réalité visuelle de mon savoir. Cette découverte a été suggérée notamment par le voile comme étant cet outil d'ambivalence à la fois de manifestation et de dissimulation. Car, c'est sous le voilé que s'est dévoilé le soustrait de mon être, et dans l'acte de recouvrir que je me suis parvenue à une forme de découverte. J'avais finalement déduit que la question de ma quête pouvait se profiler davantage lorsque la substance profonde de sa vérité détient l'origine de sa propre dissimulation.

## L'Œuvre

L'Oubli (fig.4) est un titre, mais aussi une vérité comprise dans la nature ambivalente de la mémoire humaine. Revivre intensément l'expérience à travers la recomposition d'une image évanescence, le souvenir passe comme à travers les mailles d'un 'filet' voilant le lieu sous mon regard imaginatif. Sous l'effet du temps, le paysage perd de ses traits identitaires jusqu'à transformer ses éléments d'origine, et ne pouvoir les discerner qu'à travers ce bleu - couleur-métaphore de l'eau des mers qui séparent mais relie les terres éloignées (fig.19). Le mouvement oblique à l'arrière-plan attribut à l'image ce déséquilibre dramatique, faisant allusion à l'écartèlement culturel et existentiel entre deux univers. Les incisions au pourtour (fig.21) vont rendre le sens de la rupture dans ces traces ondulées qui tiennent pour ces coupures irrémédiables, renvoyant les empreintes des épreuves et les entailles de la mémoire, tout en insistant à concilier le perdu et le retrouvé sur une même image rétablie. La rugosité des bords rappelle sensiblement le gravier du sol africain où pratiquement, sur l'image, ajouter du sable à la gouache pour simuler la texture effective du terrain. Les agglomérations, appliquées en relief comme parcelles de ma palette, traduisent l'idée de décomposition et d'évanescence référant notamment au dommage du souvenir. De même que l'insertion de l'étoffe de par travers les incisures invoque le pourrissement et l'affaiblissement du rappel. A travers les flots de ma mémoire, l'intensité du bleu dominant m'emporte cependant aux rives de cette terre de provenance, pour me rapprocher de ses vagues qui assistèrent un jour à la conception de cette âme que je fais corps aujourd'hui. C'était alors une allusion soudaine et imprévisible à mon identité où la première rupture se profile dans l'ombre de la seconde. Et je me suis alors interrogée sur ce compromis inachevé entre l'origine de

provenance, le lieu d'attachement et l'endroit d'engagement, et dans lequel le premier résiste, le second s'impose et le dernier retient – me référant aux trois endroits vécus. J'avais conclu que mon regard est le même mais différent, et que mon dilemme demeure irréconciliable.

L'idée d'allier une photo à ma peinture avait commencé effectivement à se cristalliser dans ma conscience lorsque je l'avais déployée comme présence effective sur l'image et comme référence objective au lieu désigné. Cette photo allait ainsi parcourir toute sorte d'altération dans une longue trajectoire de transformation interminable. 'Savana' (fig.2) est le seul ouvrage qui porte la photo réelle du palmier et non son transfert. C'est, en effet, le point de départ de tout un ensemble d'interprétations, prenant progressivement l'allure d'un corpus d'images à interpréter dans des contextes complexes, mettant en évidence leurs contradictions éventuelles tout en cherchant à les franchir. A ce moment précoce du projet, j'avais affirmé avoir laissé un fragment de moi ailleurs, et que le monde, à présent, me paraissait un autre, dispersé. 'Savana' renferme, en fait, ce rattachement intense et poétique au lieu, traduit dans une représentation brouillant formellement toute limite entre la photo et son entourage. Le paysage, résistant à la fadeur du passage, va se revêtir de toile symbolisant l'abandon et l'absence, mais aussi la chaleur du lieu. Ce recouvrement, accentué par l'idée de superposition, va évoquer cette sorte d'intermittence à travers laquelle émergent des soupçons de vérités, de mémoires et de strates possiblement identitaires. Le voile se mêle au paysage dans une ascendance ressemblant une fumée ou un brouillard qui se suspend dans un espace indéfini et flottant, délaissant au sol les vestiges d'un lieu de passé empli de vécus. Ce



mouvement épars reste expressif d'un deuil certain, du mal de la séparation, jusqu'au moment où la nostalgie s'estompe laissant la place seule à la significative existentielle du lieu. Mon paysage va signifier, à la longue, le sens du déplacement et son effet sur la transformation de mon être, n'ayant plus à me lamenter sur un passé irrécupérable – ceci, par résignation à un choix déterminé.

Avec 'Itinéraire' (fig.5), mes écrits s'alignent au processus de l'art jusqu'à en faire partie intégrante. L'acte d'écrire m'avait procuré ce détachement pour me laisser observer dans ma propre subjectivité. Dans cet ouvrage, j'avais tracé une image dans le portrait d'un œuf (Fig.6) - un oeuf d'autruche, qui a fait d'ailleurs partie de mes objets préférés. Mes mémoires flottent dans un ovale où les empreintes du passé restent marquées par la douceur ondoyante des palmes contre le crépuscule. C'était alors la scène du palmier que j'avais effectivement pris en photo un soir en contre jour. Ce bruit a résonné pour longtemps dans ma mémoire pour éveiller en moi ce qui demeure de cette image se voilant, à mon insu, de jour en jour. Sans vouloir abandonner certains parts de mon histoire, je voulais graver dans cet ouvrage l'image du passé, pour transmettre l'expérience comme part d'héritage à mon identité. L'Itinéraire tient, dans ce sens, pour un passé ancien, un monde récent et un 'moi' actuel qui se transforme - une renaissance dans le récent et une perpétuation dans le passé. C'est peut-être le produit de ce que je fais aujourd'hui. Je me suis identifiée, à travers cette image, dans le visage d'une itinérante qui se profile sous une plume et se prononce sous un pinceau. Cette représentation a particulièrement indiqué la nature du lieu comme métaphore, où sont apparus les traits isolés du souvenir dans une ressemblance à la fois décisive et

symbolique. Le palmier dans un œuf a été cet attribut commun à deux paysages semblables mais dès lors différents - sinon le produit d'abstraction entre le lieu transposé et le littéral. Muni de traits différentiels, le paysage ainsi transféré est resté dans la constance de l'entredoux de la restructuration conceptuelle du lieu et la re-fondation concrète du monde sous un autre règne. L'œuf a tenu pour ce monde à deux embouchures puisque l'un se signifiant par l'autre. L'ovale, dont la forme fait l'illusion d'une convexe renvoyant des reflets mouvants, capture le paysage qui lui échappe pour s'évader dans les flous de ses contours, référant notamment au déclin de l'image mnémonique. La plume, ornant la forme oblongue, symbolise le portrait féminin de l'identité interprétante. Le colis en bois (fig.7) renferme ces objets rangés mais oubliés, contenant un amas de vécus emballés en papier. Assembler ces éléments dans la profondeur de l'image a signifié pour moi la préciosité du lieu conservé effectivement sous une vitre, ainsi que la chaleur de l'endroit entouré soigneusement par une toile (fig.5). Le sens de cet ouvrage a pourtant évolué avec le temps pour ne devenir, apparemment, qu'un objet de souvenir portant le grand registre de mes mémoires. Cet ouvrage, dans son ensemble, avait détenu l'esprit et le sens du paysage initial. L'image, par contre, a fait allusion au cycle existentiel de la naissance et de la renaissance, symbolisé par la mère et deux enfants (Fig.8), figurant sous formes de trois masses organiques à droite de l'image. Cet assemblage significatif a procuré une certaine énergie à l'image, la distinguant notamment du paysage initial. Cette distinction, qui a été aussi la base de comparaison et de ressemblance, lui avait attribué une allure singulière, sans pour autant anéantir la dualité ainsi que l'autonomie des deux lieux en question. A ce moment du parcours, j'ai commencé à discerner l'existence effective de deux endroits séparés.

Plus tard en cours de progression, je découvre la puissance visuelle de la représentation qui réside dans son pouvoir révélateur. Dans 'L'Oeuvre Inachevée' (fig. 10), j'aperçus cette énergie discrète qui jonche la composition dans ce mouvement circulaire reliant implicitement l'image, le lieu et la mémoire dans un dépassement d'ordre poétique. Cet ouvrage a peut-être été un des plus narratifs de ce projet puisque étalant le cycle d'une vie qui n'atteint l'au-delà que pour renaître (Fig. 13). C'est une forme de réincarnation en représentation où la vie et la mort rentrent en fusion. La forme verticale, à droite de l'image (fig. 10), est le signe de transcendance par lequel cette énergie remonte les cieux pour re-descendre traversant l'ampleur des mers. Dans cette houle où les palmes se sont éparpillés (Fig. 12), la même énergie heurte le sol perçant au sous-terrain pour exhumer les racines (Fig. 14). A gauche, au bas de l'image, la sensation d'humidité évoque la moisissure comme référence à l'oubli. Par contre, c'est du fond de la mort que la vie revient. Les racines d'orchidées au centre de l'image, les branches et le tronc d'arbres à droite, restent des symboles d'enracinement. A un point spécifique de la trajectoire, un noyau de nature organique interfère, conçu dans un habitat sous-marin rappelant, d'un soupçon, la protection utérine (Fig. 13). A mi-chemin de ce processus, j'avais écrit: « Aujourd'hui le cinq mai 1999 sur l'Inachevée: Je voudrais que mon œuvre soit aussi chargée que mes émotions, qu'elle soit intense, agitée comme la mer - la mer bleue d'autrefois. Bien que chaque composante me soit d'égale importance, trois éléments cependant renvoient l'intention de l'image: la photo du palmier, le noyau à nervures et la feuille violacée. Des feuilles de palmes dispersées submergent les eaux, contraignant la mémoire au sort de l'oubli. L'image reste flottante, suspendue dans une atmosphère onirique suggérant le détachement du lieu de sa réalité origine. Le paysage

baigne dans une mer immense qui pourrait bien être cet océan me séparant des deux rivages. » Le concept de l'eau, dans mon ouvrage, engendre l'idée de séparation et une existence écartelée. Le noyau de vie est ce point de centre qui marque le cycle organique et végétatif dans sa pousse et sa renaissance, et incarne l'être d'une vie en délivrance, promettant ainsi l'immortalité du lieu. C'est un paysage qui transcende les éléments de la nature sans s'attarder sur la pure forme. L'illusion d'un cadre tracé autour de l'image paraît, du côté droit, érodé par l'oubli. Les parcelles de batik, en forme horizontale notamment, accentuent formellement l'idée de fragmentation, procurant en même temps une certaine profondeur temporelle. L'espace béant devient une ouverture existentielle au futur.

Dans cette orientation réflexive, j'ai découvert le fait, qu'achever l'œuvre ne peut être de mes priorités puisque la démarche démontre que son accomplissement reste 'inachevé' étant une relevance du 'même'. C'est à ce niveau que je me suis attardée sur la question de la contemporanéité de l'œuvre – un point évoque d'ailleurs par Gadamer (1975, pp.108-109). Car, la question d'une interprétation donnée ne peut se faire qu'en envisageant le contexte actuel de ma compréhension et les conditions sous-lesquelles vivre et procéder. Considérant ainsi l'élément du contexte comme réflexion à l'image, il m'est devenu évident que cette œuvre représente, plus que tout, une résistance déterminée contre l'oubli qui s'est illustré plus tard dans un collage composé de cinq photos répétées du même palmier. 'Derrière le Voile... un Palmier' (fig.23) a marqué, dans ce geste répétitif, l'évanescence définitive du lieu, mais d'une modalité expérimentale. Les palmiers se sont juxtaposés dans une irrégularité significative. Toutefois, dans

l'alternance et la répétition, allait se traduire l'ambivalence de la remémoration qui est à la fois souvenir et oubli. Mais encore une fois, c'est dans la visualisation que le détachement du subjectif se produit, notamment lorsque le transfert déplace le sujet et transforme la substance en essence. Le voile, fixé d'une manière primitive sous forme de rideau plissé, invite, par le geste effectif du dévoilement, à investiguer l'image (Fig.24). Pris comme panneau de mémoire, ce collage tient, en effet, de maquette préparatoire à des reproductions géantes du même paysage. Ces reproductions, intitulées 'Histoire d'un Palmier' (fig.25) et disposées en triptyque recouvert d'étamine à longueur, avaient rétabli l'image en grande échelle. Recouvertes ainsi partiellement (fig.26), le voile intrigue le geste du bras pour franchir une fois de plus l'image. En salle d'exposition, la curiosité de voir à travers l'étoffe et de par travers ses mailles avait d'ailleurs suscité l'interrogateur à investiguer ce lieu devenant à peine visible. Cette ambiguïté du visible dans l'invisible a été ainsi explorée dans la matérialité du voile. L'étoffe, en armure toilé, a eu à renvoyer la chaleur du lieu dans son effet protecteur et intime, pour l'envelopper de manière à conserver la préciosité de sa mémoire. Suite à cette performance photographique notamment, j'ai eu presque à comprendre que la question de ma quête réside définitivement dans l'obscurité de ce que l'accessible réponse me voile.

'Trajet Flottant' (fig.29) représente la portion géographique mais tant biographique de mon oeuvre. Aux bords fadés (fig.34), un relief imposant entoure l'image dans une dominance qui réduit sa présence à une pure référence, ne retenant effectivement que l'idée sacrée d'un paysage ne profilant dorénavant qu'à travers le flot et le flux des marées hautes de l'océan. Les froissements et déchirures, ainsi que les

différentes textures de surface s'imbriquent, en fonds et en saillies, dans des creux et reliefs qui s'entrelacent et s'étendent sur un morceau de terre flottante, errant pour une destination inconnue et probablement inaccessible. Le paysage ici devient un schéma d'histoire, esquissant le trajet du peintre tout en adressant un propos vivant, où les sentiers et chemins, par leurs détours et raccourcis, vont orienter mes horizons de telle manière à redéfinir le lieu dans l'essence du parcours, et réaliser que mon existence ne réside plus dans la fixité littérale d'un sol géographique - qu'il reste à retenir de ce phénomène l'essence de l'expérience comme lieu de ma compréhension.

### **L'Ontologie de l'Oeuvre**

Dans ce projet, je me concentre sur l'œuvre comme étant un mode d'être, dans une forme d'ontologie où disséquer le phénomène vécu. En travaillant mes fragments de papier, je distingue à la fois les nuances du passé, du présent et du devenir. Dans l'altération de l'image, je discerne un lieu dans lequel mes réflexions se transforment en expérience d'actualité plutôt qu'en simple événement rétrospectif.

Lisant Gadamer, mes constatations pratiques avaient trouvé appui dans sa théorie - que la compréhension n'est pas uniquement un acte subjectif orienté vers un objet donné, mais fait partie de l'histoire effective de cet objet, car elle est médiation entre la vérité de son passé et son application au présent. Pour Gadamer, la compréhension est à entendre d'abord tel que suit: " the entering into an event of transmission in which past and present are constantly mediated." (1976, p.xvi) Il dénote, en outre, que la compréhension possède cette finitude dans le sens qu'elle est une modalité où la réalité,

la résistance, et l'absurdité s'affirment (p. xxiii). Dans mon étude, il s'agit aussi de repenser la réalité du déplacement dans l'absurdité du lieu et la tension permanente entre l'oubli et le rappel. J'ai dû ainsi faire appel à l'interprétation dans une remémoration visuelle composée, comme condition essentielle à ma compréhension – ce que Gadamer dénomme comme l'herméneutique. Pour Gadamer (1975), l'œuvre d'art doit se comprendre à la manière d'un texte littéraire - une dimension de la compréhension qui lui procure la conscience herméneutique. (p.146) Il précise que l'herméneutique rend droit à l'expérience esthétique où la compréhension se conçoit alors comme part entière de ce processus aux significations naissantes, et dans le cadre duquel l'énoncé de l'interprète s'accomplit. L'œuvre d'art n'est jamais simplement passé, mais capable de traverser l'abysse du temps par une attribution significative présente, rendant l'art un excellent exemple de compréhension.

Essayer de saisir l'essence de mon œuvre représente certainement une action qui comporte, de par nature, l'esprit de la médiation historique puisqu'il s'agit d'autobiographie. Reproduire le lieu, dans l'intention de rendre l'exactitude de l'endroit origine, ne semble pas une vraisemblable dans le cas d'une question reliée au devenir existentiel. En même temps, j'étais consciente que l'œuvre perd toutefois de sa signification actuelle si totalement arrachée à son contexte original. J'ai alors déduit que le sens recherché ne peut réellement résider ni dans la copie de l'original ni dans sa reproduction, mais dans une médiation reconstruite sous une interprétation présente. La situation herméneutique, créée par mon oeuvre, part de cette position médiane qui me place à la fois comme créatrice de l'œuvre et comme son interprète. D'autant plus que l'endroit m'est familier, il me devient

altérité en représentation puisque se transformant dans ses éléments et son contenu. C'est dans l'ambivalence de la familiarité et de l'étrangeté que s'est basé justement mon travail de l'herméneutique. L'espace crée par l'image m'a été effectivement ce lieu médiateur entre l'étant éloigné et l'être rapproché du lieu désigné, pour m'insérer dans ce terrain singulier de l'entredeux où je me retrouve définitivement être localisée. A partir de cette position, j'ai pu apercevoir dans mon œuvre ce lien intime entre la tâche herméneutique et la fonction référentielle comme étant ces médiations comblant souvent les lacunes de ma compréhension. Le paysage, comme métaphore de lieu, avait assuré ces deux fonctions dans la permanence de l'œuvre où la question de ma quête a été plus de clarifier les conditions sous-lesquelles ma compréhension se déroule que d'en développer une méthode. Cette appréhension a exigé la nécessité de ramener au centre ce qui demeure à la périphérie de ma sphère compréhensive, prenant en considération la distance, le temps ainsi que le contexte de mon vécu actuel. Ces facteurs ont conditionné ma compréhension subséquente de l'œuvre avec chaque interprétation qui incarnait déjà un certain développement où manifester le différent dans le semblable. L'image se signifiait ainsi et souvent d'une façon partielle et simultanée, dans une fusion entre l'initial et l'actuel de ma vision interprétative. J'avais dès lors compris que l'essence, émergeant d'une telle action, va toujours au-delà du cadre de l'image où la compréhension n'est qu'attitude productive étant fonction de l'interprétation. L'importance herméneutique acquise dans mon œuvre est à comprendre en premier lieu comme produit d'une orientation ontologique distinguant ce parcours dans l'espace notamment, où le temps n'est plus un écart à combler, mais une continuité qui devient la base fondamentale sur lequel illuminer le présent. Heidegger



dénote: “ In fact the important thing is to recognize the distance in time as positive and productive possibility of understanding.” (p. 264)

L'objet de ma compréhension a finalement résidé dans le phénomène même du déplacement, partant de fragments visuels et autobiographiques comme donnés de vécu à mon expérience. Négocier ces fragments sur l'image a résulté dans une réflexion au cours de laquelle un discours intérieur s'est rendu manifeste - où l'inaperçu de mon vécu et de 'moi' -même a repris du regain à ces moments bien précis de ma trajectoire biographique. Ces instances, qui ont marqué ma démarche visuelle dans ce projet précisément, ont été d'une telle proximité qu'elles avaient soulevé la question existentielle de l'ordinaire routine de penser. C'est au niveau de la représentation notamment que la dialectique verbale et non-verbale s'était déclenchée pour remettre en évidence les paradoxes de la réalité du lieu comme étant une question ontologique. Mais c'est surtout l'image, dégagée, recouverte ou mi-voilée, qui m'a procuré ce véhicule à la transparence et une ressource à la révélation.

L'élément autobiographique me représente, par ailleurs, une source énorme de connaissance, mais un artefact où se déferle toute une imagination narrative. La narration visuelle n'est pas toujours fiction, mais relève de ces formes de vérité autrement inaccessibles par le flux ordinaire de l'immédiat. (Freeman, p.224) En reprenant des portions de ma biographie, je me suis confrontée dans mes réflexions face à une image qui soit à la fois texte de significations et lieu de contestation. Le dynamisme, crée par une telle tension imaginative et une telle dimension poétique qui soit inhérente à

l'interprétation, a certes animé l'œuvre d'une énergie singulière qui lui soit propre. Mon aspiration a été de pouvoir saisir ce qui demeure de la mémoire suite aux actes de transformation, où j'ai eu ce recours à mon imagination pour juxtaposer, en bricolant le matériel, deux univers - ancien contre nouveau et nouveau contre ancien, à travers lesquels la métaphore est ressortit comme produit certain à travers les espaces translucides de mes pensées. Je pouvais alors affirmer une part de ma compréhension ontologique de l'image, comme étant une représentation de lieu, dans une ressemblance qui ne peut s'accomplir qu'à travers une œuvre de métaphore.

La compréhension dans l'herméneutique m'a été ce processus de double tâche interprétative et remémorative, et a constitué quelque part ce lieu interne d'où poursuivre ma propre histoire dans le déplacement, sans pour autant chercher des résolutions puisque que déjà fournies par l'image. Le passé, figurant sur l'image comme indicateur au présent tenant pour une mémoire active, avait côtoyé mes réflexions et incité mon pouvoir à visualiser les items de changement pour identifier les éléments de la transformation œuvrées en acte pratique. Si la remémoration, en tant que terme, est à décomposer, 're' fait référence au passé, et 'mémoration' à l'acte présent. J'avais, en fait, rassemblé des fragments du lieu perdu; mais dans cet acte de restitution, j'avais discerné plus que jamais la dispersion au fond de 'moi' réalisant l'impossibilité de rebrousser chemin. Toutefois, je me suis questionnée sur la nature de cette perte et si j'ai manqué certains autres parts de 'moi' –même, pour constater que j'en avais pris d'autres aussi valables reflétant plus que tout la personne transformée que je suis aujourd'hui; que, peut-être, l'oubli est nécessaire pour avancer. J'ai ainsi découvert à travers la représentation, et dans le déplacement du

souvenir représenté par celui des éléments picturaux, ce pouvoir catalyseur à guider la compréhension dans ma conscience pour tenir compte des omissions de l'histoire. En cours de la recomposition, je pouvais tout de même entr'apercevoir derrière ce voile, devenant l'outil principal à ma révélation, certains fragments comme si des extraits, les voyant en abrégés. Hâtive, je voulais ramener en vain le passé par la tangibilité de l'image. Ce labeur ne voulait, par contre, ni rendre l'agonie d'un passé qui s'estompe, ni le deuil d'un chagrin dépassé, rien que pour me laisser découvrir la transformation de ma situation comme étant un processus reflétant le développement de ma personne. Ma démarche eut cependant à culminer dans ce franchissement visuel du seuil personnel pour m'intégrer dans ce global que le phénomène immense de déplacement représente. Je me suis interrogée alors que si l'ampleur de ce phénomène pouvait se réduire à la modestie de l'expérience individuelle, puisque convaincue que le global est aussi un construit du local fondant effectivement la globalité de l'espace social humain. Comme toute autre personne qui s'est déplacée, comment puis-je être à la fois dans un monde ici présent et ailleurs dans un monde qui était? L'image avait en fait imposé cette simultanéité de situation qui me permet de naviguer deux univers me révélant la réalité profonde d'un lieu que je cherche mais qui réside constamment dans un 'moi' en déplacement. J'ai alors réalisé l'impossibilité d'un lieu objectivement tangible car, à chaque accomplissement de l'image, une bonne partie du prétendu réel a déjà été figée, écarté ou perdu dans ma mémoire. A travers ce dialogue perceptif entre le paysage et le 'moi', le phénomène d'un lieu ambivalent m'était devenu présence émanant du fond même de l'image. Je me suis alors aperçue comment ma vision change avec chaque interprétation qui, en fait, représente cet acte déformant le paysage tout en le restituant mais par un autre qui soit

une abstraction du réel. Je me suis rendue consciente de cette mouvance, vivant l'expérience de l'œuvre dans la permanence de sa transformation. Car, l'expérience reste à la fois actualité et transcendance puisque dans la restitution du passé se détient inéluctable un trait du réel.

Comblant l'écart entre des réalités opposées mais simultanées, la métaphore vient se présenter effectivement comme génératrice de 'significations naissantes'. Peindre le souvenir cependant souligne davantage l'éloignement puisque le paysage souvenu se transforme et devient un simple représenté. Car, la mémoire, tel que dans mon cas, reste une réalité évasive par le simple fait de sa représentation. Tenant toutefois à garder l'élément de continuité, assuré par la simple présence du palmier, l'idée de la transformation me devient ce lieu d'espoir où le narré et le significatif s'entrecroisent, conférant des sens nouveaux au même vécu du phénomène en question. Plus je retourne en arrière par l'entremise de l'image, plus je vois en projection cette dissonance qui me permet d'apercevoir, en vue 'aérienne', pour discerner la vérité de la mémoire. L'image m'a été ainsi cet espace d'un entre-parenthèses dans lequel la matière se transforme en essence – un espace qui ressemble à ce que Heidegger dénomme « epoche ». C'est une condition à partir de laquelle mon image va développer un monde, traversant l'épaisseur de mes réflexions pour s'articuler et se déployer dans un règne libéré de la simple référence descriptive. Comment l'image transcende-t-elle la description pour passer à la représentation? C'était la question de la vérité sur le réel et le non-réel.

Adoptant l'herméneutique dans ma démarche comme étant « [l'] art de déchiffrer les sens indirects » tel que définie par Ricoeur (1977, p.54), il m'était devenu possible de

décoder les signes éventuels dissimulés derrière les maints symboles du paysage, partant notamment du palmier. En me déplaçant graduellement de la description à l'interprétation, j'étais capable de voir par-delà de la simple représentation visuelle pour générer des sens reflétant le contexte de mon vécu actuel, me livrant par moments à la mémoire, et par d'autres encore, à l'imagination. Par l'interprétation de l'image, j'ai pu interpréter l'épreuve récente à travers les différentes représentations du paysage. J'ai pu déduire par la suite que la nature de mon œuvre, à son apogée, culmine le visuel et l'interprétatif dans une brièveté qui résume tout un discours non-verbal. Ce débat avait, en fait, soulevé les conflits et contradictions qui m'ont guidé effectivement à comprendre la transformation dramatique de mon image après l'immigration, établissant ce lien indénouable entre le lieu et l'identité de l'être 'déplacé'.

### **L'Interprétation Ontologique de l'Oeuvre**

L'interprétation comporte ce caractère linguistique de par principe et qui, en paysage, communique un langage visuel. Toutefois, l'interprétation n'est possible qu'en la présence d'un sujet à interpréter. Le palmier dans mon œuvre a été ce symbole dont les signes, qui lui ont été rattachés, ont fait le sujet de mes interprétations. Ayant cet élément en commun, il était possible de discerner les nuances de transformation en proportion au temps et au contexte de vie. C'est surtout en pratique de l'œuvre que ces identifications ont été notées. Les altérations survenues sur l'image lui ont attribué cette contemporanéité particulière, car l'interprétation d'un ouvrage, tel que je l'ai vécue, reste fonction du temps et des circonstances. Mon œuvre, comme toute autre narrative, possède ce trait intemporel puisqu'en représentation, sa structure originale ou son identité reste

perceptible malgré son interprétation actuelle. Quelque soit l'altération occasionnée, le paysage demeure identifiable. Il y a donc cette relation irrévocable de validité entre la représentation du palmier et le palmier original. Le signe représenté par un symbole donné détiendra toujours l'élément immuable qui rappelle profondément de l'élément initial. Toutefois, la représentation incarne dans sa structure cet élément irrévocable de la répétition. Chaque image est une répétition du même paysage, mais une différée parce qu'acquérant une signification propre et une présence qui devient aussi un autre original. Ce phénomène serait une référence définitive à la réalité ontologique du lieu.

Mon image est de nature ontologique car elle est à la fois ruine et renaissance. Elle s'est bâtie sur les vestiges du passé et s'est cultivée de ses propres ressources interprétatives pour m'informer de mon être. Elle a été cette médiation transmettant la continuité du passé (fig.7) pour délivrer la renaissance du présent (fig.13). Chaque image dans son contexte m'a été cet élément de surprise qui localise mon être sur un lieu de rencontre entre un nouveau de 'moi' et un familier que j'incarne. Cette rencontre s'est déroulée à chaque fois qu'il y a eu un certain excès de sens débordant de la limite objective du paysage, résistant ainsi à la simple reproduction physique pour produire une désignation d'actualité. L'apport ontologique de l'image s'est fait déterminer par cette émanation de l'authentique qui reflète la signification personnelle du moment. Cet aspect lui a attribué un certain ordre positif, dans le sens qu'il m'a procuré un supplément dans la clairvoyance existentielle. L'image m'a ainsi apporté ce relief de signification qui se transforme, à chaque interprétation, en évènement ontologique d'où surgit un lieu nouveau de compréhension à rebâtir - à habiter. En tant qu'entité ontologique, cette image

reste toutefois indissociable du monde qui la crée, et sur ce, demeure une instance temporelle étant toujours cette chose en devenir. 'Demeure' (fig.28) avait évolué dans le processus et le contexte pour être 'Trajet Flottant' ( fig.29) Ce phénomène du devenir, Gadamer le désigne comme l'« être présent » des choses (p.112). En pratique, c'est la contemporanéité inhérente à l'œuvre qui surgit du fond de l'image signifiant davantage son accomplissement par la distinction d'un ou de plusieurs éléments marquant d'un changement présent.

### **La Valeur Ontologique de l'Image**

La valeur de cette image se confirme être d'ordre ontologique dans la mesure où la question existentielle qui en découle reste en rapport à une réalité distincte mais pertinente au 'réel' – me questionnant sur le lieu où je me retrouve, sur l'endroit où j'étais et sur ce que je deviens en conséquence, faisant de cette question l'intérêt premier à mes réflexions.

Il reste toutefois certain que l'image ne peut être une simple copie du paysage initial, et qu'elle lui reste liée d'une manière indirecte mais essentielle. Loin d'être un objet dans un cadre, l'image détient une relation particulière avec le monde qui l'entoure et qui la signifie en tant que concept d'un réel vécu, franchissant ses propres limites dans sa vérité d'être la plus élevée possible. Si bien qu'elle englobe le paysage, en représentation, comme reproduction de l'original et comme transfert effectif, elle le présente aussi comme une production. Mon paysage comporte ainsi le concept dédoublé d'image et de représentation. Il s'agit cependant de justifier le sens fondamental de cet entrelacs

ontologique entre l'être original du lieu notamment et l'être représenté sur l'image. Au moment où l'image résiste la reproduction, elle semble se retrancher de son propre être pour s'imposer à la fois à ce qui se représente. (figure.15) Ce tiraillement dénote la tension constante entre deux phénomènes simultanés - de résister et de céder à la mémoire - et qui résume actuellement le problème ontologique posé par l'image. Cette question, qui implique en fait une performance en geste et en réflexion (fig.24, 25, 26), a effectivement différencié entre, d'une part, la relation du reproduit à l'original, et en revanche, celle de l'original à l'image dans une réversibilité. Si bien que la photo du palmier soit comme un miroir au paysage original. sa reproduction renferme ce qui dépasse son apparence physique. La photo a la fonction impérative de combler l'absence tout en référant à une présence, étant ce trait commun de ressemblance entre toutes les représentations et l'élément distinct de comparaison. Dans ce sens, devient-elle plutôt un agent de production puisque, dans le bâti qui l'encadre, l'image va signifier un 'différent' qui la distingue. Cette image va ainsi acquérir une présence significative propre qui ne dépendra plus uniquement de l'existence physique de la photo (fig.20), mais restera le rapport d'une différence qu'elle révèle. L'image a déjà transformé le lieu tout en lui faisant toujours référence par représentation. La représentation dans mon œuvre est un événement ontologique qui appartient surtout au signifié représenté. La représentation a cependant regagné en vigueur lorsque atteignant un point de crise. C'était alors 'L'Oubli' (fig.19) où le sens référentiel a excédé les bords de l'image jusqu'à l'effacement total de la photo proprement dit.

Bien qu'émanant du sens original, le débordement sémantique caractérise l'image ontologique, et cette réalité lui reste une variante. Ce rapport ontologique à la réalité



demeure sa fondation (Gadamer, p.125) Toutefois, mon processus affirme que chaque image possède une telle autonomie qu'elle affecte l'original jusqu'à le transformer, et qu'en revanche, c'est à travers l'image que l'original reste possiblement translucide. Cette mutualité du réel omniprésente sur l'œuvre m'a d'ailleurs confirmé la nature transformatrice du phénomène de déplacement dans son sens vécu et transposé également. L'élément ontologique n'a pas uniquement consisté à faire déplacer un lieu aux traits apparents, mais plutôt à identifier le devenir de mon être par ce déplacement, se manifestant davantage à travers le processus de l'interprétation. Toute image pertinente à cette oeuvre détient donc quelques traits, quoiqu'imprécis, de la substance paysagère non-transformée, signifiant en même temps le portrait du lieu et le vécu de son ancienne habitante. Dans mon œuvre, existe cette substitution permanente et fugace du lieu par un paysage dans lequel chaque image présente l'original tout en le dissipant.

L'interprétation, étant ainsi une réflexion de la mémoire, reste dans un état de remplacement continu menant décidément à une certaine transformation de l'image. Toutefois, le concept de paysage pris comme 'modèle' renferme cette double signification où, en représentation, la référence au sens premier s'estompe en faveur d'une autre dénotation sémantique d'ordre contextuel. Ce modèle reste la structure sur laquelle une autre présence de mon vécu devient visible et se confirme. En retour, c'est par contraste et répétition que le paysage modèle me reste visible, notamment là où envisager l'image tout simplement 'derrière un voile' (fig.23, 25).

C'est dans la possibilité de l'interprétation que s'insère cette tension positive qui m'incite à parcourir le long trajet de la compréhension. Ayant pris le palmier comme

invariante, il a été possible de discerner, sur les différentes représentations, cette fonction de temporalité par un trait de changement. C'était un processus évolutif où voir, par 'répétitions altérées', différentes formes du même paysage. C'est dans cette modalité de la réitération qu'a résidé le pouvoir de la différenciation et de la différence, référant à la fois au phénomène représenté et à ma personne qui présente. Dans ce sens, l'image m'est devenue un événement de présentation plutôt que de représentation. Mon œuvre a ainsi rassemblé des images de différences intercalées par le temps, mais unies à la fois par un modèle unique et commun.

Loin d'être une réduction, cette image représente une extension à sa propre existence et une prolongation à mon être identitaire (fig.29). Par le signe et le symbole, elle devient cet abstrait résumant l'histoire de la 'déplacée' et son expérience comme ressource à ses réflexions. Cette image m'a rattachée à un double univers pour m'enrichir en personne et en culture, me replaçant sur ce 'pont' de significations où l'essence de l'expérience se tiendra toujours au mi-chemin de ses extrémités. En termes de Gadamer, cette essence se situe à proximité entre 'l'indication pure' ou l'essence du signe et 'la représentation pure' ou l'essence du symbole. (p.134) Le palmier incarne ce dédoublement, et le voile souvent le signe renvoyant à la fois l'absence et la présence. Car, la photo, en tant que symbole, remplace ce qui se représente et dans cet acte possède une fonction représentative absolue; et l'image reste ce signe qui fait référence à ce qui ne se représente pas. Le signe et le symbole, agissant ainsi simultanément, acquièrent une existence singulière sur mon œuvre, conservant le lieu du passé dans une présence actuelle. Étant de nature ambivalente, mon image tient la fonction de médiation entre les

deux réalités vécues. Et lorsque je relis Gadamer, je me rends compte combien ces indications me ramènent à l'image de mon œuvre - dit-il: "Its representative function is neither a pure pointing-to-something, nor a pure taking-the-place of something. It is this intermediate position which raises it to its own unique level of being." (p.137) Cette médiation propre à la situation fait référence simultanée à la nouvelle localisation mais à la délocalisation de son habitant(e).

Cette double référence, qui ressort par immanence de l'acte même de représentation et sans lequel, je ne serais en mesure de la distinguer, m'a procuré ce niveau de transcendance où atteindre une conscience existentielle autour de laquelle la question de ma quête s'est poursuivie, me permettant ainsi d'entrevoir les différentes géographies identitaires qui m'ont constituée (fig. 29, 30). En adoptant significativement la réflexion herméneutique, l'image m'a été ce lieu de différenciation esthétique d'où rebâtir le présent dans un passé tacite, intégrant l'original dans le recréé. Cette image, en tant que symbole de l'original justement, lui a emprunté quelques éléments pour le représenter et le rendre immédiatement présent. Je peux ainsi prétendre que le concept de symbole m'a été cet outil direct de représentation qui substitue, mais d'une manière indirecte, l'absence du lieu comblant une lacune temporelle et spatiale. Car, entre la représentation comme image et la fonction représentative du symbole, existe une certaine proximité par le fait que ce qui se représente reste définitivement présent. Symbole et signe demeurent des éléments interactifs qui procurent à l'image ce supplément significatif qu'elle apporte à l'objet représenté. Ma représentation a donc été la

manifestation concrète d'un événement ontologique dont la validité s'est confirmée dans l'acte d'avoir transféré, par différents moyens, l'existence original du lieu.

### **L'acte de Compréhension**

Le temps me reste ce facteur de mouvance à travers lequel discerner les nuances et identifier les ambivalences profilant sur mon discours visuel. Ma compréhension de l'espace a été fonction du temps et a fait part d'un processus interprétatif où le signifié est à lire dans un champ herméneutique dans lequel il se cristallise au fur et à mesure que l'œuvre s'accomplit. Mon discours a résumé en révisant cette portion de mon histoire par application présente et effective de l'image. Cette révision a retrouvé appui lorsque, en tant qu'interprète de ma propre situation, je me suis saisie subitement au sein de ce que Gadamer appelle « le cercle herméneutique » dans lequel les fragments de l'histoire ne peuvent se lire qu'à travers l'ensemble de l'expérience et le phénomène qu'à travers les parts d'un vécu nomade. Ce cercle n'a été autrement que l'interprétation multiple d'un même paysage. C'est justement l'instance herméneutique qui me ramène à ce fond de dialogue intérieur, transcrit en couleurs et en papiers, et qui consiste, en premier lieu, à joindre ces intervalles vacants entre un monde ordinaire qui m'entoure et un sens de différence qui m'envahit. Ce phénomène a englobé à la fois cette part de 'moi' que j'aspire à connaître et ce familier que je connais déjà. Je m'étais ainsi transformé(e) en un peintre de migration, transmettant son passé en rebâtissant, à travers son œuvre, un espace actuel de compréhension et qui devient, en effet, le gîte réel à mon être.

J'avais ainsi commencé à percevoir la compréhension comme un événement dans lequel le 'je' comme interprète et l'image comme sujet restent interdépendants. Sans

l'existence de l'œuvre comme entité concrète à l'investigation, je n'aurai été en mesure d'entamer une démarche de compréhension reliée au devenir de mon être. La nécessité de comprendre ma situation personnelle est restée le motif premier à une telle entreprise où l'art, dans ce cas, m'est devenu une voie réelle à la compréhension. Cette œuvre m'a offert un champ de réflexion continue d'où poursuivre le sens derrière les déplacements vécus. Gadamer dénote que la « conscience réflexive » englobe « l'histoire effective » de l'œuvre (p. xviii). Ainsi, à chaque présence temporelle, émerge un nouveau sens. Ce phénomène transforme l'œuvre en une hétérogénéité constante de productivité sémantique où les possibilités se confrontent et restent en collision. La compréhension, comme processus d'interprétation, comporte toujours ce que Gadamer appelle la « médiation historique. » (p.147) La conscience d'avoir perdu le sens du foyer avait soulevé actuellement cette réflexion herméneutique au fond de moi. Ma compréhension avait surgi d'une incompréhensibilité consciente à ce moment précis de mon déplacement, contribuant effectivement à la recreation d'un lieu mais d'ordre intérieur. Ce processus a été d'un chantier de reconstruction réel sur un terrain concret de travail visuel et réflexif. Mon œuvre n'a pas été en fait ce nombre bien défini d'ouvrages construits, mais une bâtisse à reconstruire sur une fondation préexistante. Il ne s'agit donc pas de rebâtir l'endroit initial, ni de restaurer le sens égaré du lieu puisque, dans ma conscience, l'élément reconstruit acquiert une existence seconde qui lui soit propre et appartient au contexte historique de sa recreation.

Telle que mes réflexions sur le travail visuel ont suivi un circuit rotatif, ma compréhension dans l'herméneutique a tenu cette relation circulaire, fondée sur le retour

et la répétition par intermittences des images. Partant de mon exemple dans le déplacement, j'avais pris cette ample conscience d'un global contemporain - comme si l'anticipation de l'expérience et la réflexion qui en découle me font élucider le sens de tout un phénomène qui transforme le monde. La tâche herméneutique m'avait procuré cette distanciation que je ne pouvais m'assurer autrement, puisque j'y étais impliquée comme sujet. Dans ce cercle de la compréhension, la situation ne pouvait être ni subjective ni objective. N'étant pas d'ailleurs un acte de pure subjectivité, mon interprétation a procédé naturellement dans la fusion de tout un passé et toute expérience récente, transformant ainsi la forge de mon identité. La divergence de ces interprétations a appartenu donc moins à ma subjectivité qu'à la possibilité ontologique de mon existence actualisée à travers l'œuvre.

En procédant au transfert concret et à la translation abstraite du paysage résultant de l'interprétation, la médiation par l'image a altéré le sens de l'exprimé. Avant d'accéder à la théorie dictée par Gadamer, j'ai eu à palper l'interprétation comme étant d'une vraie ambivalence à la compréhension où n'identifier l'inconnu qu'en altérant le connu, et où découvrir qu'identification et mutation restent liées au processus unique de l'herméneutique. Quelque-soient multiples les interprétations de l'œuvre, la question est demeurée la même quoique exprimée dans une variation d'images, faisant déplacer constamment l'allure du lieu dans ma mémoire pour modifier mon être en chemin. L'idée de transformation reste la seule constante à ma question et s'insère tacite dans la nature du déplacement qui réfère, en sens et en image, à la figure intérieure de mon paysage. Gadamer indique la réciprocité comprise dans l'image: " whose very nature is to say the

same thing in a different way and, precisely by virtue of saying it in a different way, to say the same thing.”(p.xxvii) J’avais retrouvé application importante dans la théorie de Gadamer après l’avoir constaté en pratique de l’œuvre pour en devancer ma compréhension. L’image a désigné le lieu dans des expressions différentes pour apporter d’autres pertinences reliées au moment. Il était d’une évidence d’avoir écrit, lors de l’Itinéraire (fig.5): « Je suis différente, mais même » (avril 1997). Aristote explique que « voir le même dans le différent, c’est voir le semblable » (1018 a 15-18). Le contexte diffère mais l’endroit demeure le même - d’où attribuer la qualité de métaphore à mon image. Car, la métaphore me révèle la structure du semblable qui s’aperçoit en dépit de la différence. Cette contradiction détient l’énigme de la métaphore pour créer cette tension où les deux aspects ne sont pas simplement mêlés, mais demeurent distinctement en opposition.

Décrire mon œuvre comme ‘inachevée’ provient de ce fait que chaque interprétation ne traduit un sens que pour signifier un autre. La « distance temporelle » et la métaphore ont demeuré ces possibilités productives où comprendre ma transformation profonde par celle de l’image. Le paysage a emprunté littéralement une photo du lieu pour en tirer le sens figuratif qui devient la norme d’une réalité présente qui se manifeste. Le figuratif contribue à mieux percevoir le processus de la transformation, notamment lorsqu’il s’inspire du même point de départ, retenant les éléments essentiels et assimilant ceux du moment pour proliférer dans la novation. N’est-ce pas le voile est cette part du figuratif qui agit comme filtre, retenant les résidus et dissolvant les suppléments? L’essence retenue de mon dépaysement - que je peux d’ailleurs mieux discerner

aujourd'hui - a été sans doute perçu à ces moments d'intuition brusque au cours desquels les éléments de changement ont émergé, en effaçant et remaniant toute configuration antérieure. La métaphore a dépeigné le sens abstrait sous les traits d'un paysage concret rendant la vie à l'inertie de l'absence. L'acte de démontrer « l'inanimé comme animé » (Ricoeur, 1975, p.49-50) préserve ce pouvoir de visualiser les rapports de ressemblance et d'écart entre deux réalités différemment vécues. Je me suis ainsi vue dans la visualisation de mon intention, rapprochant deux moments distincts de la métaphore qui figurent sur l'image: le moment logique de comparaison et le moment sensible de représentation.

Revenant à l'idée de la distance herméneutique, dois-je préciser que le temps m'a procuré ce recul critique qui a fait ressortir la question de l'image. La condition primordiale de l'herméneutique s'impose lorsqu'une question s'adresse à l'auteur émanant de son propre œuvre. L'élément identitaire qui m'a interpellé avait, en fait, créé la condition à ma compréhension et aménagé l'espace de questionnement nécessaire sur le lien entre le lieu et l'identité du 'déplacé'. Par suite à cette conscience à travers l'approche herméneutique, il m'a été accordé une subjectivité détachée favorable à l'interprétation de l'œuvre. Ce détachement a été réalisé visuellement en déracinant le lieu de son endroit habituel pour l'enraciner dans un terrain de délocalisation permanente. Ce déplacement avait favorisé la condition nécessaire d'une habitation où refonder mes horizons à la fois comme créatrice et interprète de ma situation. Cet acte m'a permis de transformer l'expérience d'une simple représentation en une performance accomplie. Franchir au seuil de l'interprétation m'a aussi aidé à reconstituer une vision actuelle du monde qui soit flexible. Avoir un horizon c'est voir au-delà de la proximité. A chaque



fois que l'image a provoqué cette coïncidence avec le passé, ma vision s'était déjà déplacée. L'interprétation m'a été cette confrontation qui avait altéré, non seulement ma vision du passé, mais surtout ma position dans le monde. Je me suis vue déjà, dans la mouvance de mes horizons, devenir une 'autre' transformée à tel point que transformation et déplacement devinrent pour moi synonymes. Les citations de Gadamer me confirment ces impressions: « The horizon is something into which we move and that moves with us. Horizons change for a person who is moving. » (p.271). Étant dorénavant consciente de ma situation, je pouvais assumer que l'être déplacé reste nécessairement porteur des visions transformées et que ce surplus lui est d'un grand atout. L'acte d'interpréter un vécu reste à l'origine de la transformation existentielle et procure un certain potentiel à discerner la signification des expériences - ce que Gadamer désigne comme le processus de 'distinction'.

L'interprétation de mon œuvre s'est basée sur l'idée de transfert et l'instabilité des sens en pertinence à un lieu délocalisé, et consiste sur une répétition expressive dans laquelle le sens de l'élément manquant reste, plusieurs fois, aperçu. La répétition a conservé la préciosité de l'endroit malgré son absence physique. L'interprétation dans la métaphore m'a aussi donné l'outil à simplifier l'écart entre les deux réalités du lieu, en altérant, sur chaque image, le sens de quelques éléments pour les intégrer dans le contexte d'une autre que je vis au présent. Le contexte a occupé à ce niveau une importance particulière, considérant qu'une situation se définit par les préconceptions que je porte faisant les limites de mes propres horizons. En traversant l'espace herméneutique de l'œuvre, j'ai appris combien ma compréhension, en tant qu'être historique, reste

limitation, et combien nécessaire de me soumettre mon existence à la révision. Ce déplacement particulier au Québec ayant été immigration, je peux assumer que je l'ai vécu deux fois : une fois en 1994 et une autre fois dans le processus de cette œuvre que je qualifie de migratoire. Je comprends aussi que ma vision actuelle relève de ce que je suis; et que ma compréhension reste une fusion des différents horizons que j'incarne. Que mon être 'déplacé', ayant le privilège des endroits multiples, est en position privilégiée à l'effet de cette fusion. Que m'a rapporté cette œuvre sinon ces fusions inaperçues reflétant la transformation significative de ma structure existentielle? C'est en distinguant ces nuances de 'moi', par le biais d'une image concrète, que j'ai aperçu l'hybridité de mon être dans la pureté de l'expérience.

A travers la métaphore de l'image, dans ses actes essentiels d'adjonction et de suppression des éléments paysagers, j'avais observé l'intermittence dans la latence, et le véritable possible dans l'invraisemblable où devoir combler, par l'improvisation symbolique, les lacunes sémantiques de mes interprétations existentielles. A travers la tension créée entre ces interprétations et par le dynamisme de la répétition transmettant d'ailleurs le même énoncé, la figure du lieu est venue porter l'élément littéral dans le 'palmier' pour garder, et comme en filigrane, la présence translucide de l'élément initial de ressemblance (fig.31). Car, traiter un thème en métaphore, c'est considérer ses « degrés de présentation » (Ricoeur, p.209) : La métaphore « in absentia » tel que l'Oubli dans lequel l'élément substituable est carrément absent; et la métaphore « in presentia » où les deux éléments restent présents et identifiables tels que 'Savana'.

Mon image a été ainsi cette projection qui anticipe la naissance d'une autre sous forme de possibilité dans un monde conscient qui porte encore à exister dans une série de réalisations temporaires qui refont de la compréhension un processus à suivre, continu. Chaque projection s'est réalisée en déplaçant une autre, insérant déjà un élément d'oubli dans la première. Ce qui confirme la nature épisodique de mon œuvre qui s'affirmant provisoire, imprévisible, et d'ordre temporel. En ce qui concerne la compréhension de l'image, Gadamer précise: « [It] must be understood at every moment, in every particular situation, in a new and different way. » (p.275) Il y a toujours cette condition d'applicabilité nécessaire à considérer dans la tâche de compréhension, notamment dans l'interprétation herméneutique qui reste cette médiation transformatrice de l'horizon et de la personne qui perçoit.

'Derrière le voile ... un palmier' (fig.23, 24) est cet ouvrage de révélation qui explore le sens de la répétition, ayant sous le voile installé et à travers le positif des photos, un négatif à dévoiler. Le lieu en images m'a été l'endroit des sens naissants d'où surgit le domaine nouveau d'une historicité qui m'appartient. Le lieu m'a enseigné qu'il ne se vit qu'une seule fois, et que l'identité se prolonge par la perpétuation des endroits vécus. Du moment où une expérience me soit confirmée, je l'ai déjà intégrée dans ma conscience pour en vivre d'autres dans l'émancipation de mon existence. La genèse de mon œuvre s'est ainsi déroulée dans la transformation relative de mon être par l'interprétation multiple d'un seul paysage, comme repère à ma continuité. L'image a intervenu comme événement existentiel, traduisant ce jeu ontologique entre le réel et le représenté, menant à une transgression de sens où le déplacement devient la théorie de

mes applications et pratiques. Je m'étais retrouvée finalement un être de performance agissant sur sa situation tout en illustrant les constituantes en actes. Dans cet amalgame du sensible et de l'abstrait, du conscient et de l'intuitif, m'a été révélé(e) cette forme d'expression qui ne peut actuellement dissimuler la nature poétique de mes interprétations.

Dans ce qui précède, j'ai essayé de dépeindre l'histoire en images à travers une interprétation herméneutique de l'œuvre dont la nature ontologique a pavé les conditions nécessaires à ma compréhension. La valeur de l'image s'est révélée effectivement dans sa puissance de représentation qu'elle a pu transmettre par le trope de la métaphore, ainsi que par le dynamisme expressif de la répétition. L'acte de compréhension s'est avéré comme médiation manifestée à travers une performance visuelle reliant étroitement le lieu vécu à la continuité identitaire. Dans la tentative de relier l'épreuve de déplacement au processus de la transformation personnelle, tout en prenant l'autobiographie comme ressource de recherche et l'image comme espace visuel de réflexion, le chapitre suivant évoque le savoir 'transformatif' comme implication évidente et productive à la démarche de la compréhension, notamment dans la branche de l'éducation des adultes.

## CHAPITRE IV

### LA TRANSFORMATION ET LE SAVOIR

Essayer de joindre les deux processus de la transformation et du savoir n'a été qu'une implication évidente à la démarche de ce projet. Ce lien s'est exhalé d'un corps de travail personnel et de longue haleine. Après avoir vécu l'expérience de l'entre-deux réalités d'abord par le déplacement réel et ensuite par sa recreation visuelle, je crois qu'une des théories du savoir des plus significatives serait celle qui s'établit en pratique et praxis, inspirée du réel et vécu puisant dans l'essence des épreuves personnelles. Et ce n'est que par les modes interprétatifs que nous, comme êtres humains, sommes portés à comprendre réellement les expressions profondes qui parlent de nos vies.

#### Le Processus Personnel

Mon projet constitue un exemple visuel qui affirme, en outre le lien entre le lieu et l'identité, la relation existentielle entre l'expérience et la connaissance.

Ce que le processus de cette œuvre représente actuellement se définit par cet espace de connaissance dont la source s'est nourrie principalement d'une épreuve personnelle chargée de sens. Mais ce n'est que par l'interprétation herméneutique que j'ai pu atteindre une forme de compréhension qui soit au même niveau significatif que l'image. Car, comprendre ce processus c'est aussi comprendre mon histoire identitaire comme peintre de 'déplacement'. Mon plus grand apprentissage réside dans la démarche de l'interprétation multiple. Je dis 'multiple' car toutes les images parlent d'un lieu

commun qu'elles représentent dans ses différentes temporalités. Avec chaque image, ma compréhension du phénomène a été d'une activité productive et une participation à un sens présent.

Comme étant interprète de mon œuvre, et prise dans le cercle de mes propres interprétations, je constate effectivement que le cadre de la compréhension ne peut être ni totalement le résultat de ma vision actuelle, ni une conséquence à ma perspective initiale, mais une 'fusion' entre les deux - ce que Gadamer désigne comme la 'fusion des horizons'. Ce processus est une médiation où le phénomène d'actualité ne se considère qu'en tenant compte de toutes les réalités possibles. La présence imposante de la photo reste le symbole à une fusion certaine qui reconnaît l'essentiel mais refuse la fixité, aspirant à ce développement continu qui transforme en permanence le sens du réel par la transformation du 'moi'.

C'est, en effet, dans le processus herméneutique que j'ai retrouvé le sens de mon foyer, mais aussi le foyer des sens perdus. J'ai pu accéder à la question de la transformation où la remanier sans cesse à travers l'image, me rapportant cette fois au devenir de l'identité par le changement du lieu revécu mais à travers la métaphore picturale - sachant néanmoins que ce changement n'est pas le premier. Cette réalisation dans le narratif visuel n'a été possible qu'en atteignant un certain horizon où entendre l'image comme réponse à ma question. Le rôle du processus a été d'affirmer cette question de la transformation à travers un discours de réciprocité entre le 'moi' comme sujet d'interprétation et le représenté comme objet d'investigation.

Prenant l'œuvre comme donnée tangible à ma quête, ce lien effectif entre la question et la compréhension me procure une véritable dimension de l'expérience herméneutique où découvrir le phénomène du vécu comme processus inachevé de développement. Autrement, c'est entendre ma situation comme une poursuite de compréhension dans la transformation, prenant constamment en parallèle le processus de l'œuvre et le processus existentiel. La transformation est un mode de savoir d'autant plus que le savoir est transformation. Cette réciprocité reste peut-être l'implication concluante à cette étude.

L'idée de transformation a été ainsi conçue et structurée dans l'acte de transfert, connotant l'idée pratique et théorique du déplacement. Toute interprétation de l'œuvre reflète une part du discours intérieur sur le sujet du 'même'. C'est à travers l'intimité de ce dialogue que la différenciation a été cristallisée en une forme solide, engendrée par une œuvre de multiples représentations subjectives. Cette structure invisible, qui ne se traduit pas tout simplement dans la transposition du foyer d'un monde à un autre, reste une entité abstraite qui se rebâtit et se tient de par elle-même. La représentation a, en fait, engendré le passage d'un réel à un autre aussi réel que le premier. La question ontologique sur la vérité existentielle du lieu, et celle de mon devenir en conséquence, découle actuellement d'une conscience sur certains éléments essentiels du paysage qui perdent de leurs repères pour se transformer. C'est à ce moment précis du processus que les feuilles de palmes se sont éparpillées noyées dans l'océan (fig.12), et que l'arbre de palmier a disparu (fig.20). Et qu'à travers un 'Trajet Flottant' (fig.29), il devient difficile de retrouver le même chemin de retour puisque raide et abrupt. C'est par ce travail intuitif, devenant à la longue

d'intention et de conscience, que je réalise l'œuvre d'un lieu poétique que je transporte sur un cadre de 'moi' qui reflète, en revanche, ce que le présent incarne déjà du réel moment du passé. En pratique, Ce qui a pu dévoiler la présence du 'réel' dans mes aperceptions fut l'application de l'image dans deux sphères différentes, et qui ont servi de contraste: d'abord, dans sa sphère d'appartenance habituelle (fig.5) où essayer de dépeindre le paysage avec autant de ressemblance possible; puis, de la replacer, à plusieurs reprises, dans une sphère inhabituelle où observer son altérité pour identifier les éléments de différence – mettant en évidence, au même moment, la différence du 'moi'.

Mon processus a été par ailleurs ce labeur concret de sens transférés, dans lequel la coïncidence de l'œuvre réunit deux tâches de la compréhension : la métaphore et l'herméneutique. J'ai eu à découvrir ainsi le sens du signifié en représentation, ayant ce potentiel indéfini de présentation, et dans lequel se trouve la condition de vérité qui permet de capturer, dans une simultanéité, l'inconnu et le familier dans l'essence et la substance – soit dans la médiation. Partant ainsi du fait que mon expérience de l'œuvre est authentique et incarne ma compréhension, elle se confirme être un phénomène de l'herméneutique. L'herméneutique se concerne, en effet, par la condition sous-laquelle une action donnée s'est accompli rendant possible son interprétation. Elle se définit comme étude de la compréhension interprétative ou de la compréhension de sens, accordant une attention particulière au contexte de la situation. Le processus de l'herméneutique se distingue par le fait qu'elle se fonde sur praxis. La connaissance en pratique signifie que le processus part de- et s'oriente vers- une situation concrète, tel qu'une instance biographique prise comme point de départ et destination à une démarche reliée à la compréhension.



## **Le Savoir-Transformation**

Comme implication pratique à ce projet, ma recherche remet l'accent sur ce mode de savoir que l'être acquiert de par ses propres épreuves, et qui mène souvent au changement de ses propres perspectives: le savoir-transformation. Jack Mezirow (1990, 1991) et Patricia Cranton (1994, 1996, 1997) sont parmi les éducateurs éminents qui ont fondé et élaboré la vision transformatrice dans la formation des adultes – une vision que je trouve d'une grande applicabilité notamment dans l'éducation des arts.

C'est surtout à Jack Mezirow (1990, 1991) que revient l'élaboration de la théorie de transformation. Dans ses ouvrages, il procure une description complexe sur la façon dont les individus décrivent, analysent, valident et reformulent leurs expériences. Sa théorie se concentre sur l'expérience du vécu, la réflexion critique, et le discours rationnel. Il indique que la question du sens comme tel est une dimension qui manque à certaines théories reliées à la connaissance tel qu'en psychologie, omettant les conditions sociales qui affectent les modes de savoir par lesquels les adultes portent à signifier leurs vécus. Pour Mezirow, une théorie de connaissance qui se concentre sur la valeur des significations personnelles pourrait fonder une philosophie pertinente à l'éducation des adultes. (p xii) Sa théorie cherche à expliquer les modes par lesquels l'apprentissage des adultes se déroule et se structure, et vise à déterminer les processus par lesquels le cadre de références interprétatives des expériences individuelles changent et se transforment – ce que Mezirow désigne comme « meaning perspective » (1991, p.167-172).

La théorie de transformation est une approche constructive dans la formation où l'interprétation individuelle détermine les actions de la personne y compris ses performances. La théorie fournit une description de ces dynamiques du savoir où devient crucial pour l'individu d'apprendre à négocier les sens, les propos et valeurs d'une façon critique et réflexive - autrement ce serait d'assimiler passivement des réalités établies au préalable. Certes, je me suis identifiée mon expérience dans cette théorie qui insiste sur l'importance de la réflexivité adulte comme étant une fonction de l'intentionnalité et de la conscience, notamment en phénoménologie. La réflexion est une stratégie de l'éducation qui peut se renforcer significativement à travers l'expérience et la performance, décidément dans l'art. La théorie opère dans un système où la personne devient consciente du contexte de ses croyances et affections, procédant dans une évaluation de perspectives alternatives et une synthèse entre les préalables et les actuelles. La théorie acquiert ainsi les mesures nécessaires pour entamer une action basée sur une nouvelle perspective et un désir de l'intégrer dans le contexte élargi de sa vie présente. (Mezirow, p160-161) De point de vue phénoménologique, et en se rapportant au paradigme de la transformation, la personne s'engage dans un dialogue intérieur qui contiendra ce rapport conscient entre la problématique de sa situation et celle de situations similaires reliées à d'autres thèmes en d'autres lieux.

Boyd and Gordon Myers (1988) propose une autre dimension de la théorie reliée à la transformation personnelle, mais qui se concentre sur ces ressources de la signification extra-rationnelle qui favorisent l'évidence du discernement, lorsque notamment l'individu s'engage dans un projet pertinent à ses expériences personnelles. A titre d'exemple,

introduire des éléments autobiographiques dans le processus de l'apprentissage l'emmène à rechercher son passé, remettant en question des instances spécifiques qui contribuent probablement à déterminer le devenir de son identité. Il va entreprendre une telle recherche motivée que par des événements et des lieux qui l'incitent à se poser des questions effectives du savoir. Le sens de sa compréhension découlera surtout de ses propres interprétations dans lesquelles revivre ses expériences mais différemment.

Générer un sens c'est reconstruire l'expérience empruntant des figures et symboles accentuant le langage dans l'expression. Ces deux aspects restent interactifs où, comme dans ma démarche, l'élément commun sous l'étude est à la fois signe et symbole (fig.1, 27). Une des dimensions critiques de la théorie 'transformative' demeure dans l'acte de valider l'idée à communiquer, ainsi que les préconceptions transmises. La validation implique évidemment la réflexion profonde et le 'même' du penseur. D'ailleurs, les deux points de vue – ceux de Mezirow et de Boyd & Myers - adopte le self comme point de centre, où la réflexion sur une substance donnée aboutit nécessairement à une transformation simultanée de la perspective en cours et de l'expérience interprétée. Puis-je transgresser le concept en définissant la connaissance réflexive comme un savoir transformateur. Car, ce qui s'avère invalide dans la réflexion remet en relief l'élément de différence, qui marquera le nouveau trait de transformation. Le contexte reste primordial dans ce sens, considérant, à titre d'exemple, la problématique de la délocalisation intérieure/extérieure qui a affecté à la fois ma personne, mon expérience et mon processus artistique après l'immigration. Je peux ainsi prétendre que le déplacement, en tant que

phénomène, se reconstruit par l'image prise comme évènement reflétant le contexte actuel du vécu.

La nécessité de comprendre nos expériences constitue l'attribut le plus distinctif de l'être humain. Comprendre c'est savoir appliquer un sens déjà acquis pour guider la modalité de nos perceptions du monde. Les sens se modifient continuellement mais subitement au croisement d'incidences particulières, tel que le déracinement, le déplacement et l'identité. Puisque signifier l'épreuve c'est déjà l'interpréter et que les idées et les contextes changent, la perception de la personne se transforme : « Conception determines perception, and we can know reality only by acting on it. » (Mezirow, p. xiv) C'est ainsi, en réactualisant mon expérience à travers un processus de représentation visuelle, que la signification authentique de l'œuvre culmine dans la performance même de sa recreation. La signification en acte reste peut-être le motif, le sens et le but premier à cette entreprise de compréhension. A savoir, en revanche, qu'interpréter une réalité donnée reste fonction des actes significatifs actuels qui demeurent, à leur tour, sujets à la révision et au remplacement perpétuel – telle mon œuvre a tenu ce processus où chaque constituante représente une part de révision qui substitue une autre pour modifier ce passage de l'histoire.

Les expériences renforcent le système sémantique personnel dans lequel le sens et la valeur rentrent dans une activité dynamique qui reste en progression. Avoir eu à réorganiser le schème de mes sens représente cet événement de transformation graduelle, émergeant à ce moment de crise, de rupture et de nostalgie intense, incitant à redéfinir

l'identité en rapport au lieu et le lieu en rapport au 'moi'. Redéfinir c'est remettre en cause le sujet de ma question, l'associant à l'urgence biographique de revoir les modes antérieurs de ma compréhension. La transformation que je vise dans ce discours se concerne notamment par le changement de visions à travers une réflexion critique qui s'interroge sur l'être et le sens par l'impacte de l'épreuve. Mon schème s'est ainsi modifié en parallèle à la modification de l'image. Loin de porter un jugement sur le dilemme existentiel et culturel de l'entredeux, la médiation m'a été ce lieu d'émancipation, d'ouverture et de savoir. La réflexion, visuelle et écrite, a été toutefois ce processus de transformation qui a changé ma conception du phénomène, pour discerner le déplacement comme un des aspects des plus positifs sur le plan social et individuel. Ma démarche a peut-être comporté ces qualités de « différenciation » (Mezirow, p.111) et de conscience, mais aussi d'intuition, réalisant combien la dynamique de la réflexion et de la substance change la structure existentielle sémantique et transforme les horizons de la vie adulte - que cette transformation d'horizons demeure cruciale dans le processus de développement personnel. Signifier le monde vécu reste l'acte central au processus de la connaissance 'transformative' laquelle se concrétise notamment dans la dialectique de l'interprétation herméneutique et de la compréhension.

Mes préconceptions portant sur le foyer et l'identité ont été ainsi révisées après l'immigration avec une référence simultanée à l'anticipation. Cette révision a été nécessaire puisqu'en application présente, les idées préalables n'étaient plus dans la vraisemblance de la situation actuelle. 'Itinéraire' (fig.6) avait marqué effectivement ce point de conscience lorsque séparant un même monde en deux réalités. C'est à ce

moment où des sens nouveaux ont commencé à adhérer aux expériences antérieures que la transformation des concepts a été entamée. Rajouter ou retrancher un élément nouveau à une matière existante traduit qu'un sens nouveau a déjà été attribué, la transformant dans l'apparence et dans le sens. Mon processus réflexif devient paradoxalement cet enchaînement visuel d'irrégularité où réviser la signification et la forme dans une interprétation qui se rebâtit sur la fondation de la référence précédente. Mezirow (1991) avait évoqué la mémoire tacite comme processus actif de la conscience dans lequel réinterpréter une expérience antérieure dans un contexte récent (p.7) – un acte qui transforme évidemment le schème significatif de l'interprète. L'idée de transformation ici comprendra une fonction de rapports qui reprendra en révision des concepts déjà installés. L'énergie mnémonique, animant mon œuvre, inscrit d'ailleurs cette action de la praxis dans une application créative de mon énoncé théorique, prenant compte de l'élément temporal et contextuel changeant incessamment la modalité de mes conceptions.

L'art est une action particulière de la praxis qui fonde la relation entre l'être et son monde. ce que Ihde précise (1983, p.10). Maxine Greene et Paulo Freire (1978) avaient défini cette relation comme une dialectique entre la réflexion critique et l'action (Zurmuehlen, p.9), un acte qui prend souvent la forme d'un processus intérieur incitant l'individu à s'interroger sur le devenir de son existence, essayant de comprendre cette coïncidence particulière entre sa production et son interprétation d'un côté, et sa personne comme créatrice et interprète de sa propre œuvre, d'un autre. L'instance de ce récit s'y applique et incarne effectivement la substance et l'essence de mon projet, puisque la

transformation de l'image et l'éveil à l'identité se sont croisés à ce moment bien précis de mon déplacement.

Patricia Cranton (1997) prône fortement le mode 'transformatif' dans l'enseignement comme stratégie pour accéder au savoir dans le monde adulte. Ses idées reposent sur une conception philosophique qui concerne notamment le domaine des arts visuels. Son point de vue suggère que le signe pictural englobe à la fois le signifié et le signifiant, et que le symbole est la forme solide qui incarne le fond de la signification. Le symbole dénote la chose en l'exemplifiant et présente, d'une manière instantanée, les qualités substantielles de l'objet auquel il réfère - tout comme la photo du palmier comporte à la fois le signe et symbole à titre de références en cours à une signification réelle. C'est comme si le palmier en tant que symbole était le corps, et le signe l'âme qui anime ce corps – car le signe reste une variante et le symbole une constance. Cette réalisation, qui rentre le domaine de la connaissance tacite, représente nécessairement une part de ma transformation paradigmatique subjective. Le savoir doit cependant se concrétiser dans la 'communication' (Habermas, 1981), puisqu'en même temps, il reste fonction de- et en rapport au processus social qui affecte, en parallèle, la croissance de l'identité. Dans cette interaction constante entre le social, le savoir et l'identité, la matière d'instruction vient se nourrir surtout par les expériences de l'individu qui cherche à voir, à apprendre et à se développer. Puisque l'art est communication de par principe, le savoir et la découverte lui sont inhérence, dans le sens que ces processus s'accomplissent mutuellement dans la connaissance et le développement, soit dans la transformation. C'est aussi dans la nature de la connaissance d'être sociale puisqu'elle se redéfinit toujours pour se valider en

rapport à une donnée attribuée par le contexte changeant entourant la personne qui se forme et s'informe en mode pratique. Dans le domaine du visuel, l'image représente ce lieu d'exploration, de transformation et de connaissance dans lequel, selon Valérie Grabove (1997, p.3): "the learner moves in and out of the cognitive and the intuitive, of the rational and the imaginative, of the subjective and the objective, of the personal and the social." Cet équilibre, sans lequel l'individuel semble se dénuder de ses repères identitaires et sociaux, reste impératif au processus du savoir. Le message de significations, transmis par mon œuvre lors de mon solo en 1999, ne m'aurait été de confirmation sans la participation du public. Au moment où je craignais l'intimité du thème, j'ai découvert combien le phénomène du déplacement est inclusif et à quel point il représente une image qui ne m'appartient pas exclusivement : « No one can see your work and not marvel at your ability to capture the essences of human turmoil [...] You speak for all of us who have loved, lost and healed through time, space and emotional ties." C'était le témoignage d'un visiteur qui continue en français pour dire : « Ton œuvre me fait comprendre le pourquoi de certaines choses dans mon passé et mon présent [...] J'en suis reconnaissante. » Un autre visiteur écrit : « Your work moves me profoundly [...] each one evokes a memory, and reminds me of my childhood. [...] Is art not also acquired through life? " Le sens de ces témoignages a été d'un écho sur mes réflexions par la suite, me procurant le détachement nécessaire pour transférer la particularité de l'épreuve, de son contexte local à son règne global. En outre, communiquant aujourd'hui les nuances de l'expérience dans mes écrits, je m'aperçois déjà la dimension sociale de mon entreprise – car, toute question personnelle comprendra forcément une signification du social.



Valérie Grabove (1997, p.90) avait élaboré un concept de la connaissance fondée sur le processus de 'discernement' – un phénomène évoqué auparavant par Gadamer. Dit-elle: " Discernment calls upon such extrarational sources as symbols, images, and archetypes to assist in creating a personal vision or meaning of what it means to be human. » (Cité aussi dans Cranton, 1994, p.89-95) Le discernement est une autre dimension de la conscience qui agit sur la compréhension et le savoir, notamment dans le cadre des réflexions existentielles. Il n'y aurait pas cependant une seule méthode d'application puisque les personnes apprennent de différentes manières et leurs perceptions se forment dans de multiples mais uniques vécus. Les contextes d'une même expérience, telle que l'immigration, diffèrent et s'interprètent suivant les horizons et le bagage culturel de chaque individu qui le vit. Considérant mon arrière-plan artistique et culturel, le déplacement a été traduit visuellement dans l'émancipation et la réflexion, ainsi que dans la fusion d'horizons imprégnés par les multiples lieux vécus. D'autres personnes le traduiront peut-être dans le repli nostalgique et la stagnation existentielle. En somme, le savoir 'transformatif' représente l'essence de l'éducation adulte, et se distingue pratiquement par l'unicité de sa nature du fait que ce processus reste unique à chacun.

### **Le Processus de Transformation**

Dans sa théorie, Jack Mezirow (1991) définit la transformation comme une dimension du savoir qui exige une certaine pratique, et indique que ce processus opère dans le cadre d'une tension constante entre le personnel et le social. Cette dynamique provient du fait que l'imagination et les émotions coexistent et côtoient le rationnel de telle sorte à ce que l'individu réflexif procède continuellement à l'analyse pour valider ses

impressions et signifier ses expériences, même si dans des descriptions intuitives. C'est justement une vérité dans les limites de laquelle je me suis tirillée constamment le long de mon processus, vu la subjectivité emplissant ce thème. Voir l'objectif dans le subjectif n'a été possible que dans un dialogue de l'herméneutique où entendre la subjectivité comme objet de réflexions. Le 'moi' devient ainsi, dans ce cas, un fournisseur tacite de connaissances, comme si un écho du 'même' ou une tradition transmise dans un langage d'altérité qui soit comparable au discours du 'I-Thou' (Heidegger). Il s'agit donc d'un discours qui rend toute référence à l'ineffable et à l'inédit une question relative. Le 'Thou' n'est pas un objet, mais un être qui me devient partenaire de dialogue, me procurant cet élément crucial de l'expérience qui est l'aperception. Effectivement, c'est dans la fabrique interne du 'moi' que je réalise la masse de mon vécu, lui conférant une forme en question – une question de savoir et de doute ou une question d'ontologie qui rassemble à la fois mon existence et celle du lieu dans une réflexion qui en découle nécessairement mais en images. Ce détachement m'apprend cette leçon de vérité où la réalité de ces éléments vont définitivement porter les limites de la finitude inhérente à la conscience, et qui reste aux prises de la mémoire et de l'oubli.

L'expérience de l'art, comme matière d'étude, n'appréhende cette vérité que par l'interprétation et la réflexion critique - d'où provient son apport philosophique. Me référant au processus artistique entrepris dans ce projet, l'art porte à me faire revivre les expériences passées par l'entremise d'interprétations présentes, m'ouvrant ainsi la voie à une transformation partielle, mais radicale par moments, de mon paradigme personnel et identitaire. C'est par ce travail interprétatif que mon image peut traverser les écarts en

vertu de significations transformées. Ces écarts se comblent toutefois par la médiation herméneutique, me favorisant les conditions nécessaires à comprendre mon épreuve au cœur même du déplacement. Mais c'est à travers un processus d'exploration, d'intuition et de réflexion que les opérations symboliques 'font' et 'refont' ce monde auquel j'appartiens, et qu'en praxis, les transformations visionnaires émergent. C'est finalement dans la nature de l'image d'être interprétative et herméneutique puisqu'elle communique le sens désigné dans un énoncé où je me trouve un être agissant sur mon contexte et non le subissant. L'image m'est donc un excellent site de recherche. Dans le sens où l'attitude esthétique est action, je peux prétendre que mon œuvre unit pratiquement le cognitif et l'émotif dans un processus délibéré et de conscience présente - ceci, dans la productivité et la recreation. Jack Mezirow définit la compréhension comme suit: "Understanding is both a process of completion and of opening up the view on the terrain of unexplored interpretations of experience and of possibilities for action." (1990, p.55)

L'idée de transfert pictural et perceptif, ainsi que l'acte de remémoration par la métaphore du voile, m'ont effectivement guidé à une compréhension plus approfondie du sens de déplacement tel que je l'ai vécu. Comme aspects importants dans la démarche de réflexion, ces actes ont fait partie d'une expérience au cours de laquelle mon paradigme intérieur et extérieur s'était déplacé avec le déplacement du paysage. La structure de cette expérience – laquelle vivre et revivre l'œuvre me fait apprendre – est tel qu'un lieu de dialogue se crée où l'essence reste à refaire, puisque « inaccessible » (Merleau-Ponty, p.151). L'ouverture au monde caractérise la conscience herméneutique qui se rapporte à toute question implicite à l'expérience. Identifier l'endroit du passé, comme étant un lieu

de différence, implique cette question ontologique naissante du fond de sa réalité existentielle et de l'idée de son devenir, sachant que l'essence reliée à ma question réside dans le dissimulé négatif du 'même', et que sa révélation dépendra en partie d'un certain positif profilant à travers la performance visuelle d'un voile.

### **La Question et Le Savoir**

La priorité de la compréhension réside dans la question à poser. Socrates n'a-t-il dit: "It is more difficult to ask questions than to answer them." (Gadamer, p.326). Ma question ontologique sur le devenir du lieu et de l'identité par suite de l'immigration, émane certes des réponses probables que l'ensemble des images constitue. Toutefois, le trait indécis de ces réponses connote leur propre déplacement et leur transformation continue, dénotant l'être migratoire de leur créatrice. Mais, c'est justement dans la question ontologique que se trouve incarnée l'indécision, faisant finalement la substance et l'essence à ma vie de connaissance.

Du moment où la question de ma quête se tord dans le doute pour transférer les sens ailleurs, je sais au fond de moi que cette question n'a pas vraiment changé mais que, par référence, elle a déjà été déplacée – ce qui ramène à l'idée significative de 'voir le même dans le différent et le différent dans le même'. Gadamer dit: « The deciding of the question is the way to knowledge. » (p.328) Avoir rechercher une même question dans différentes interprétations a été la voie de ma compréhension – de ma connaissance. La question est finalement cet aspect de la poursuite dont l'approche appartiendra à l'unique

personne qui la cherche et reste une contingence du vécu. Il existe donc une relation fondamentale entre la question et le savoir.

Marquant le parcours de mon projet sur une image-memento a condensé l'essentiel ontologique de ma question. Cet acte de collage, aux traits impromptus et spontanés, a été effectivement l'incitation première à entamer cette question. Le fil du processus a été, par contre, comme un film en local obscur, contenant le négatif et le positif délavé par les rayons éblouissants de l'aperception, diffusés comme effets apparents à de sujets imperceptibles. Le positif représente le concret recrée où ne reste pour découvrir le sens qu'éclaircir le négatif d'une interprétation contenant toute question probable. C'est cette hypothèse qui a semblé guider mes intuitions tout au début, et mes réflexions par la suite. C'était l'instance de conscience où mes préconceptions sur une éventuelle stabilité physique sont rentrées en conflit avec une conception déstabilisée de l'identité, impliquant une dispersion profonde dans le sens du lieu et celui du 'même'. L'image, qui s'est altérée dans la profondeur de l'évanescence, m'était devenue plus tard, et dans l'espace apparent de sa transformation, le gîte solide et la condition à ma dialectique intérieure.

L'entreprise herméneutique comporte, de par nature, la logique de la 'question-réponse', Gadamer précise (pp.330). Une image qui soit l'objet/sujet d'interprétation est une image qui interpelle son créateur sur la question véritable de son investigation. Comprendre, c'est déjà atteindre l'horizon herméneutique par celui de la question. L'élément à signifier, qui est l'essence de l'objet, reste étroitement lié à la question en

tant qu'idée en premier lieu. Ce concept m'accompagnant le long de ma démarche, les nuances d'un éventuel lieu biographique se sont apparues par degrés, apportant de nouveaux éléments sémantiques à l'image et entraînant, par intervalles subits, sa transformation. A chaque accomplissement où croire achever l'image, je me suis retrouvée avec un fragment de batik dans la main, cherchant l'endroit qui lui ressemble pour l'intégrer. Ce fragment a peut-être représenté le manquant, mais le surplus à insérer comme ébauche à une nouvelle image. Cet excès fragmentaire, qui peut-être référait au dépassement sémantique mentionné, m'a été un des indices à la compréhension de ma poursuite.

Dans ce tangage continu entre la préconception et la réalité, entre le schème et la confirmation, je me suis saisie comme si dans ce 'cercle' de l'herméneutique d'où réaliser que ma compréhension n'était qu'une médiation entre les concepts et les données reliées à mes aperceptions qui empruntent à l'entredoux de ma situation. Tout en projetant une réalité actuelle aux choses perçues, mon œuvre est venue s'interposer entre la reconstitution imaginative et l'expérience objective de la vérité – ceci, dans un bricolage pictural où toute représentation a semblé possible. Ce qui va expliquer l'aspect flottant de mes interprétations, symbolisé par un palmier irrécupérable. Idéalisée mais démystifiée à la fois, l'image a fonctionné en ce double sens où rendre l'insaisissable tangible et l'intangible une présence. C'est l'ambivalence retenue au sein de la réalité ontologique du lieu, reflétant la vulnérabilité de ma situation mais sa consistance étant une entité à la fois de partout et de nul part.

La signification de ma question sur l'ontologie du lieu et du déplacement ne s'est pas uniquement confinée aux limites initiales de l'expérience, mais s'est accompli au parcours des horizons à saisir au cours du processus – raison pour laquelle le sens d'une épreuve donné va toujours au-delà de sa reconstruction. Cette transgression s'avère une nécessité de l'herméneutique où la question d'enquête traverse une suite interrogative pour enfin atteindre une certaine 'fusion d'horizons' entre le sens initial de l'objet et son interprétation actuelle (Gadamer, p.337). En termes de métaphore, mon processus a constamment envisagé la compréhension au croisement du littéral comme représentation réelle du lieu, et d'un autre, du figuratif pris comme espace dialectique d'une interprétation immédiate.

### **L'autobiographie Comme Source de Savoir**

La connaissance acquise en transformation implique simultanément l'expérience personnelle de l'individu, ses idées et préconceptions comme source majeure à sa formation. En parallèle, ce segment biographique de mon trajet a nourri mon œuvre au point de l'inassouvissement. L'avoir actualisé en représentation visuelle, ma démarche a introduit ce lieu de sens et de métaphores, mais ce seuil de traverse où rentrer dans l'en-'moi' pour en sortir dans l'illumination de mon être. Le vécu n'est pas finalement une couche opaque qui brouille le 'même', mais une membrane translucide où je m'aperçois « la proximité par distance, de l'intuition comme palpation en épaisseur, d'une vue qui est vue de soi sur soi, et qui met en question la 'coïncidence' partielle. » (Merleau-Ponty p.170) – 'partielle', je dirai, parce qu'elle unit mon œuvre et mon vécu dans ce lieu médiateur à la fois passée et future, et émerge de la fragilité privilégiée de ma position

comme entredeux qui se réalise toujours dans ce concept/acte de la transformation.

Toutefois, ce partiel n'est pas un alliage, mais « un recouvrement comme d'un creux et d'un relief qui restent distincts. » (p.163-4) Tout comme le relief de mon trajet flottant (fig.29) s'imbrique au creux du 'même' pour retrouver les abstraits et essences au parcours errant d'une géographie à remanier. La question du savoir qui me transforme, naissant de mon être et qui se dérobe, à tout moment, sous les plis et les replis des fibres interprétatives, invoque ce lieu intelligible qui renferme des faits, exemples et lieux qui lui manquent pour se signifier et signifier mon existence. Rester ouverte à la possibilité ontologique de l'expérience traduit être finalement dans l'émancipation du savoir.

L'éducateur de l'art notamment qui opte, en théorie et en pratique, pour la voie de la transformation, devient participant effectif dans la construction d'un lieu réel de questionnement. C'est surtout dans le débat herméneutique que la question du savoir émerge pour enseigner. Car, lorsque nous nous interrogeons sur certains motifs de notre vécu, nous nous interrogeons aussi sur ce dont a pu forger notre 'même' - notre identité. La question de l'identité émerge de cette urgence existentielle à la réfléchir, à la resituer, développant ce qui reflète une connaissance renouvelée d'elle-même. Mais ce n'est que par un projet biographique que cette question précisément se manifeste. Le texte autobiographique, mots ou images, implique ce genre de la compréhension narrative contenant les signes d'écart et d'aperception – ce pouvoir de discernement qui contribue à la transformation de nos perspectives et à notre développement individuel.



Mon histoire s'est tracée sur une image, mais chaque expression diffère pour demeurer unique à toute personne – avoir mené une vie déplacée, nomade ou sédentaire. L'événement expressif ne pourra qu'être phénoménologique puisqu'il se signifie pour re-signifier les faits et les choses advenant à la vie. Le sens ou l'essence est un être qui s'affirme de lui par lui-même, comme matériel ou immatériel, mais comme « quelque chose de vivant » (Merleau-Ponty, pp.145). En recherchant l'essence de mon existence, je découvre pratiquement que les mémoires ne périssent pas mais restent tout simplement enterrées; et ce n'est que par un acte critique de révision qu'elles sont ressuscitées. Elles sont là, mais peut-être inaccessibles et ne se saisissent que par un acte de significations dans un processus herméneutique d'interprétation. Quelque soit le registre du passé, ces rappels demeurent réels et comportent un potentiel important de repères nécessaires à une démarche actuelle de compréhension. L'autobiographie relève souvent d'une vie qui se dit en narration et dans laquelle l'imagination intervient – sachant que l'authenticité de sens ne se transmet que par la manifestation profonde d'une expression au réel. L'imagination est une autre dimension de l'expression formative et enseignante, car elle est à la fois réceptive et productive d'images, de signes et de métaphores – une condition essentielle aux processus de la compréhension et de l'apprentissage notamment dans l'art.

D'après cette étude qui puise ses données dans l'expérience sensible et personnelle, je maintiens la certitude que les histoires et les expériences restent une influence majeure dans la vie et l'éducation des adultes. Toutefois, restent ces abstractions internes mais conscientes qui vont différencier les nuances concrètes du vécu, leur attribuant des traits particuliers en vertu d'une manière d'être biographique et personnelle. C'est d'en faire pratiquement une moule existentielle pour les refaire et les

reconstruire, en œuvre et en langage, tout en leur procurant une condition apparente - soit une présence physique - les transformant en structure expressive singulière. Cette présence en forme 'solide' a été engendrée dans la substance et le contenu de mon paysage portant le sens dédoublé de deux profils existentiels – extérieur et intérieur, du lieu et du 'moi'.

Marie-Claire Kerbrat (1996, p.72-73) définit l'autobiographie comme un dialogue intérieur qui fait fonction d'un miroir laissant 'paraître' des inédits du 'même', enseignant l'être en "écrivant pour se rechercher, se retrouver, s'interroger, se réfléchir.". Toutefois pour Montaigne, auteur des 'Essais' (1580), le récit sur soi est une tentative qui n'est qu'un « registre » des essais de la vie, dit-il 'un compte rendu des expériences qui m'ont mis à l'épreuve.' (Cité dans Kerbrat, p.99) C'est un essai où se repeindre dans de différentes images reliant, par 'le fil du récit', ces moments de biographie qui restituent l'histoire dans l'œuvre et par l'expression. Ce fil décrit la métamorphose éventuelle d'un 'moi' qui persiste et d'une identité apparemment plurielle, mais essentiellement singulière.

Le passé dans ce récit n'est pas tout simplement un objet passif d'investigation, mais existe significativement dans ses possibilités d'être. Toute raison qui incite l'individu à franchir le seuil inconnu des horizons novateurs qui soient plus inclusifs que les antérieurs, plus perméables à la diversité des points de vue, va reconstituer un paradigme ouvert où intégrer un éclectisme de connaissances contribuant définitivement à sa croissance personnelle. C'est comme le peintre migrant(e) qui étale des portions de sa vie pour remettre en paradoxe ce genre de situation où se sent-il(elle) infiniment « origine » (Zurmuehlen, p.18)

– considérant que l’expression est toujours présence, et que cet aspect relève de la « causalité artistique » étroitement liée à la praxis. Sur l’impératif autobiographique, Anne Truitt (1982, p.43) dénote ce qui suit: “Artists have no choice but to express their lives. They have only, and that not always, a choice of process. This process does not change the essential content of their work in art, which can only be their lives.” Avoir traversé finalement ce passage de vie et d’art, puis-je affirmer que l’autobiographie reste une référence existentielle ultime au savoir de l’être, et que l’inscrire en expression se fait par nécessité de crise tel que l’instance du déplacement.

L’approche autobiographique, dans le domaine de l’enseignement des arts en spécifique – là où l’expérience individuelle se met objet/sujet de recherche – devient une opportunité inestimable à la transformation dans le savoir, et représente une implication éducative importante. Cet abord, dans lequel la biographie éducationnelle prend part, se base sur l’interprétation d’un processus instructif reconstruit notamment par la personne qui le vit. Cette approche, qui relève de la recherche qualitative, est un mode actif et original qui incite à réfléchir, d’une façon authentique et critique, sur les valeurs et les sens des expériences à rebâtir par une interprétation expressive inspirée du vécu. (Dominicé, 1990).

Les recherches basées sur l’autobiographie sont à promouvoir, car l’enseignement des adultes ne peut réellement se concrétiser d’une façon instructive que dans le contexte global de leurs vies. En tant que méthodologie éducative et stratégie au savoir, l’autobiographie renforcent les modes de réflexion et d’apprentissage notamment dans les démarches ontologiques et herméneutiques visant la compréhension existentielle des situations transformées.

## **La Transformation Comme Développement**

Le développement personnel connote l'idée d'un être qui s'interroge constamment sur la réalité de l'en-soi et du monde. Entreprenant le chemin réflexif, l'art migratoire ramène souvent l'être du voyageur dans une conscience profonde qui soit faite de sensations et de concepts altérés. La conscience aux choses et aux expériences vécues représente la voie à la connaissance, parce qu'elle est à la fois culmination et résolution. Car, du moment où l'expérience de la vérité devient mienne, j'ai déjà frayé ce sentier de liberté où me permettre de franchir vers une autre destination dans un autre départ. C'est en parcourant la conscience que s'identifient ces conflits internes, séparant le 'moi' de la matérialité du monde, articulant cette différence entre identité passée et projection future, appropriant la connaissance lorsqu'elle devient action. Et le progrès se conçoit, tel que dans ce projet, comme une spirale de dissolution et de culmination simultanée, libérant le 'moi déplacé' de la stagnation nostalgique, pour enfin embarquer dans ce processus de transition et de réalisation continue. Car, lorsque la différenciation devient conscience, un détachement profond survient établissant cette distanciation de telle manière à ce que la substance de l'expérience, image soit-elle, se transforme en objet d'interprétation, et que l'inertie du matériel se rend outil au service de la signification. Toutefois, ce développement ne suit pas nécessairement la direction linéaire du temps, mais reste contingent au regard intermittent du souvenir. Concevoir l'idée de développement dans l'autobiographique se repense toujours mieux en termes de remémoration et

d'herméneutique. Car, l'être se confrontera souvent et toujours à la fluctuation souvent dramatique des contextes personnels de son vécu.

### **La Métaphore comme stratégie heuristique**

L'intérêt particulier que j'accorde à la métaphore provient effectivement de la nature poétique de l'image et du sens d'un processus fondé sur les références dédoublées et l'idée de transfert. La métaphore prise comme stratégie de découverte n'est pas à ignorer dans l'éducation des arts. Car, l'apport de deux éléments disparates au même sujet de discours déclenche cette étincelle de créativité et d'invention qui va se manifester en termes de parallèles et de contrastes, notamment dans une démarche reliée à la compréhension – tel le dilemme de l'entre-deux réalités vécues dans l'ambivalence d'une situation significative: " The more we learn to think in terms of contrasts, to direct our attention to them as they occur and to generate them for ourselves, the more creative we can be in working with the meaning of a situation." (Cell, 1984, p.204). Par la métaphore, l'être est capable d'atteindre un niveau profond de compréhension par la découverte de ces aspects analogiques qui franchissent du familier au non-familier alliant l'imagination, l'émotion et l'intellect. Dans ce sens, la métaphore rétablit ce pont à la formulation théorique et pratique de la pensée réflexive et critique. Une des approches créatives de la métaphore demeure dans la conception « interactive » proposée par Max Black (1962). L'idée dénote que le sens ne représente pas une entité fixe, mais englobe toutes sortes d'associations et de concepts apparentés. Cette fluidité permet le transfert de l'idée d'un lieu à un autre. La métaphore, selon Black, comporte deux sujets : le primaire ou

l'original, et le secondaire ou le métaphorique. Les deux sujets interagissent de telle manière que le second va surligner des traits du premier tout en supprimant d'autres qui s'avèrent inappropriés au contexte. Les deux aspects, qui sont à la fois ressemblance et dissemblance, se superposent pour dévoiler les parties contiguës aux traits partagés à évoquer sous intention de l'auteur.

La métaphore « vive », que l'œuvre de Ricoeur me suggère, crée ce « frisson » qui ébranle le sens (Rorty 1989) pour laisser apercevoir le monde sous un autre angle de telle manière - je cite: « a way that could not be imagined before the metaphor was used. » (p.16) La métaphore réduit la fente sémantique pour réintroduire l'aliénation au cœur du familier d'où surgit une transformation certaine. La métaphore, dans ce récit, ne m'est pas autant méthode qu'une manière d'être dans l'expression - une référence dédoublée à un énoncé phénoménal contenant à la fois le nouménal ou le concept en-soi. C'est peut-être qu'ayant retrouvé la métaphore appropriée à mon vécu et à mon processus que la compréhension s'est accompli, intégrant l'expérience au schème de mes sens. Comprendre le sens du lieu c'est finalement envisager ses différentes réalités en termes de métaphore.

L'interprétation, la description et l'analyse par- et dans la métaphore sont parmi les implications éducatives et artistiques à considérer, car favorisant la réflexion critique, contribuant à la transformation paradigmatique individuelle vis-à-vis du monde. L'ambivalence de la métaphore fait, en outre, nature avec le processus des signes et symboles, procurant brièveté et rapprochement, notamment lorsque traitant de sens

opposés mais reliés – telle que la métaphore figurant constamment sur mon image, reste cette double improvisation de réalités contradictoires mais présentes, identifiée dans un bricolage théorique et procédural à travers la conception réitérée de cette œuvre.

L'herméneutique et la métaphore se sont rassemblées dans ce projet au but commun de la compréhension, comme étant deux processus réversibles impliquant la réflexion dans la transformation. Ce double phénomène a constitué l'endroit où je me suis parvenue à percer la densité d'un vécu récent pour retrouver les résidus essentiels et les doter de sens. Mon œuvre unit cette multitude d'horizons et de provenances dont le trait de comparaison reste cette identité de transformation et de différence. Le rôle de la métaphore dans cette œuvre a été finalement la recreation incessante d'un lieu qui se perd en représentation, retenant le rappel mais obviant à l'oubli et à la finitude du souvenir.

### **Interface entre deux théories**

L'herméneutique et le savoir 'transformatif', pris comme deux théories de la phénoménologie, s'articulent aux interfaces des significations existentielles et des expériences vécues. Les deux processus se basent sur la prémisse que tout être humain est muni d'un paradigme qui dérive de ses propres épreuves, de ses valeurs et de ses croyances. (Mezirow, 1991). Ces théories misent sur la connaissance et le développement acquis dans la transformation personnelle et l'interprétation des actions, productions et inventions. Ce projet contribue en quelque sorte à confirmer que la connaissance contemporaine s'effectue par des moyens qui ne relèvent pas toujours de méthodes quantitatives. L'être contemporain submergé dans cet amalgame existentiel chargé de

toutes les contradictions possibles, des dissonances et des disparités propres à la post-modernité, parvient enfin à un temps où le non-substantiel et le non-rationnel ou encore l' 'extra-rationnel' ont d'autant plus d'influence sur sa connaissance que la paradigmatique objective et rationnelle. Les événements du passé ne peuvent seuls transmettre nos histoires, mais c'est dans l'interprétation constructive que les lieux et faits se rebâtissent et que les 'mêmes' se refont. Si l'autobiographie est une branche des sciences humaines, mon projet s'intègre dans l'arène de l'histoire et de la philosophie existentielle. Je crois profondément que les expériences biographiques constituent des références et documents aussi vraies que les phénomènes prouvés par les règles de la logique et de l'expérimentation.

Ce chapitre a présenté, en somme, le savoir 'transformatif' comme implication directe à cette étude, prenant ma démarche personnelle comme modèle à ce processus. La théorie fondée et élaborée par J. Mezirow et P. Cranton a été redéfinie comme voie pratique à la connaissance et au développement. L'autobiographie constitue dans ce sens une source réelle de données à la compréhension du 'même', notamment dans les expressions visuelles adoptant la métaphore comme stratégie heuristique de découverte. Les deux processus de l'herméneutique et de la transformation se sont ainsi croisés aux interfaces de la signification existentielle.



## CHAPITRE V

### CONCLUSION

Si ce projet démontre les coïncidences ontologiques et existentielles qui mènent à la naissance de cette œuvre, sa clôture ne peut être que geste provisoire puisque la Compréhension, qui se rapporte aux propos de l'identité, demeure une entreprise inachevée dans son accomplissement. Mais vers la fin de ma démarche réflexive, bien qu'atteignant l'objectif de ma recherche, je me retrouve au même point de départ puisque mon processus se concerne par le sens et que le sens est une affaire à recommencer. Je termine ainsi ma thèse sans avoir épuiser le thème, recherchant les mêmes questions initiales pour un autre commencement – tout en sachant que les données vont différer par le changement perpétuel d'un vécu encore à survenir.

Vivre l'œuvre d'art c'est interroger sa raison d'être ou son ontologie; mais aussi rechercher son essence dans la substance du vécu. Il a été question du 'lieu' pris comme notion abstraite mais dynamique, se rapportant étroitement au sens d'un 'moi' qui s'avère finalement en déplacement symbolique. Le cheminement du récit démontre comment le sens de l'expérience devient une vraie bâtisse à celui du foyer, et comment le bâtir devient une action de la dialectique dans la reconstruction du 'même'. La notion du lieu s'est redéfinie ainsi dans un cadre de référence biographique, dans lequel le sens de l'habiter devient signe de représentation et se saisit poétiquement dans un acte de médiation par l'entremise de la métaphore.

Cette étude inverse le concept du 'chez-moi' où le lieu ne serait possible à comprendre que par un signifiant de l'ailleurs. Et, cette inversion porte à rejoindre, à travers le modèle individuel de mon épreuve, la précarité phénoménale de l'ère universelle contemporaine. Car, si, dans mes termes de 'déplacée', j'envisage le bâtir dans toute la stabilité du sens et la solidité du matériel - autrement fait de gravier et de béton - aucun lieu ne me sera jamais plus un foyer. Certes que l'habiter, au sens migratoire, devient cet essentiel contradictoire - ce non-lieu, cet emplacement immatériel et symbolique - localisé dans un monde où le déplacement est norme de structure et, en image, une métaphore ne dépendant d'aucun toit, d'aucun mur. L'affirmation identitaire, ainsi que le lien affectif qu'un foyer normalement garantit à son être, se restituent en pratique, par réassignation, attribuant au passé un signe d'actualité, signifiant ces actes de présences et ceux d'entre eux qui vont prévoir et déterminer la continuité probable du futur. Tout phénomène existentiel reste finalement une contingence de la finitude humaine - une probabilité, une ontologie.

Ce projet constitue une substance formative à ma compréhension, et représente une expérience instructive qui rajoute à mes connaissances une autre dimension du savoir. Avoir investigué l'épreuve personnelle du déplacement dans ses nuances théoriques et pratiques, l'avoir interprété à travers un paysage qui s'altère par l'effet du passage. joignant l'écrit au parcours de l'image, sont des aspects qui ont mis en évidence l'ensemble des significations dédoublées que l'étude a bien voulu rendre par l'idée de la transformation : transformation de mon image par le changement effectif du lieu et ma transformation par une identité mouvante qui se nourrit du sens de l'expérience vécue.

Les crises biographiques, occasionnées par certaines instances tel que le déplacement, ne sont que révolutions transformantes qui poussent l'être à redéfinir son existence et à réviser ses anciennes modalités du savoir. Les défis, qui naissent de par le cumul des circonstances opposées et contradictoires, affectent le paradigme individuel installé et résultent dans une transformation totale ou partielle de ses perspectives. Lorsque le déplacement a lieu et le sens du self s'est retrouvé menacé, le défi de récupérer le sens d'une nouvelle appartenance s'impose de telle manière à inciter l'être à remettre en cause le système de ses valeurs et de ses références personnelles et culturelles. La réflexion critique sur la substance d'un énoncé visuel ou écrit vient s'interposer comme dynamique de compréhension par laquelle les variantes se déplacent et les points de vue changent et se transforment, devenant sensiblement perméable aux interventions des éventualités vécues.

La métaphore est accordée un rôle constructif primordial dans le domaine des expressions interprétatives où étaler un phénomène donné en le reconstruisant, prenant en considération certains aspects émergents - autrement demeurant dans l'ignorance de sa compréhension. Le trope, dont une des facettes de ce récit, représente cette figure de nécessité représentative dans laquelle apprendre à associer des sens équivoques et établir des corrélations apparemment invraisemblables d'éléments familiers. La métaphore se définit comme interprétation d'un élément placée hors de sa signification habituelle, dans un écart qui rapproche paradoxalement le sens figuré de son sens réel le plus propre possible.

Le projet rappelle, par ailleurs, que le 'moi' subjectif - cet élément existentiel et ontologique fondamental - reste une source première au savoir sachant qu'il demeure une destination plutôt qu'une origine. L'épreuve du voyage porte à le comprendre comme entité hétérogène qu'il faudra interroger et connaître pour évoluer à la marge de sa structure, dans l'altérité de sa constitution qui est la clef au rayonnement du savoir. Le 'même' est un phénomène de nature évasive puisqu'il se recrée et s' imagine.

Au niveau de la méthodologie, le projet démontre que toute réalité actuelle s'avère réponse à une question de savoir. Ayant déjà une donnée accessible, la recherche devient une poursuite derrière la question dans le but d'une compréhension ouverte plutôt qu'une résolution de problème. Rechercher la question phénoménologique c'est signifier la nature et la condition de l'expérience sous l'étude. Le questionnement par l'herméneutique relève d'une méthode qui porte cette dimension poétique mais combien authentique dans sa signification. Car, l'existence humaine reste si dense qu'on ne pourra épuiser sa profondeur. Toute question reliée à une vérité ontologique détiendra toujours l'énigme de l'insaisissable. D'autant plus que les réalités existentielles restent présence, les absolus demeurent distance.

Étaler une théorie cherchant son application n'a pas fait l'objectif de mes intentions. C'est plutôt de par la démarche pratique que la recherche théorique s'est entamée. Je vise à confirmer que le processus de compréhension dans l'art est une action autant intellectuelle/cognitif qu'intuitive/émotionnelle; et que la créativité et l'œuvre restent indissociables de la vie. Le domaine de la phénoménologie - de l'ontologie et de

l'herméneutique constitue une approche constructive et émancipatrice qui soit compatible à- et valable dans l'éducation des arts. Faudra t-il que les recherches, oeuvrant dans notre discipline, puissent valoriser davantage ces modes reliés à la compréhension et qui renforcent les outils de la connaissance également dans l'enseignement et l'apprentissage, permettant en conséquence d'estimer les actions, les expériences et les histoires des différentes provenances culturelles. Dans le règne éducatif contemporain, le savoir tend au suggestif propositionnel plutôt qu'au prescriptible pré-formulé. Les informations et références pertinentes à la connaissance actuelle ne sont plus fournies uniquement par les documents et l'expertise définitive des érudits, mais proviennent aussi et tout simplement de personnes expérimentées dans le vécu, ainsi que de leurs habilités à reconstruire leurs expériences de par leurs propres termes et moyens expressifs.

Témoignant un monde mouvementé qui grouille dans multiples formes de déplacement, il nous devient inéluctable de nous convertir à ces modes de savoir qui nous replacent dans les meilleures conditions possibles d'être dans- et de connaître le monde. La question n'est pas de restituer une éducation fondée sur la polarité de l'objectif et du subjectif, du rationnel et de l'intuitif, du scientifique et du littéraire, mais de réinventer une discipline basée sur la dynamique d'une extra-polarité de visions transformées. Car, l'être humain n'est pas fait uniquement que de raisons, d'arguments et d'émotions, mais aussi de significations.

Avoir coller une photo de souvenir sur un papier blanc a bien été cet incident critique et catalyseur à toute une expérience, non seulement de déplacement et

d'immigration, mais aussi de savoir et de transformation. La réflexion visuelle pratique a assisté l'évolution significative qu'a parcouru mon œuvre sous l'influence des multiples éventualités vécues. L'art, comme matière de ressource à l'éducation des adultes, introduit cette approche rationnelle et réflexive au processus non-rationnelle de la création. Cet abord porte à envisager la compréhension comme une démarche continue d'achèvements et de commencements, dans une ouverture illimitée au terrain des interprétations inexplorées et des possibilités pratiques.

L'art se prouve davantage une voie conceptuelle, théorique et pratique à la compréhension. Rendre la question philosophique à l'art, introduisant dans sa démarche le signe du personnel et du biographique, pourra constituer un des ponts joignant le domaine de l'enseignement des arts à celui des sciences humaines. Partant d'un cas particulier pour exemplifier un phénomène ample tel que le déplacement, la nature de cette étude reste inclusive dans ses propos investiguant l'expérience jumelée de l'art et de l'immigration dans la poétisation de ses interprétations et ses portées existentielles. Ce processus, imprégnée par un éclectisme disciplinaire particulier, représente une tentative personnelle à unir l'ensemble de mes soucis culturels, sociaux et universels sans toutefois manquer aux intérêts de ma préoccupation première dans un domaine aussi rassembleur que l'éducation de l'art.

L'œuvre, étant sujet central au thème et représentant de l'objet d'étude, demeure ce noyau contenant à la fois la conception et l'épaisseur de tous les sens et de tous les concepts, ainsi que la substance incarnant toutes ces formes et contours esquisant les repères marquants du voyage. Les espaces opaques sont les creux de mémoire, les reliefs

représentent la résistance à l'oubli et les transparences ne sont que résidus essentiels de souvenir. Quant aux zones translucides, tiennent-elles pour ces lieux déstabilisés de l'entredeux où la géographie des identités expressives se trace aux parcours et aux croisements de leurs biographies uniques et plurielles. Reste à rappeler que le processus de compréhension entamé dans ce récit ne pouvait se réaliser que dans les limites de cet espace où s'est profilé, sous un voile, le visage intérieur de mon être, se dépeignant à travers les replis et vagues d'un paysage 'Inachevé' retracé dans un « Trajet Flottant ».

Traversant l'histoire de l'humanité, les philosophes ont utilisé de différentes manières pour désigner la terminologie appropriée au sens du 'chez-soi'. Mais, autant qu'il y a eu des gens déplacés dans le monde, autant qu'il y aura toujours cette poétisation du lieu manifestée dans des expressions différentes, dans des interprétations singulières et uniques, et dans des métaphores émanant du fond des vécus transférés.

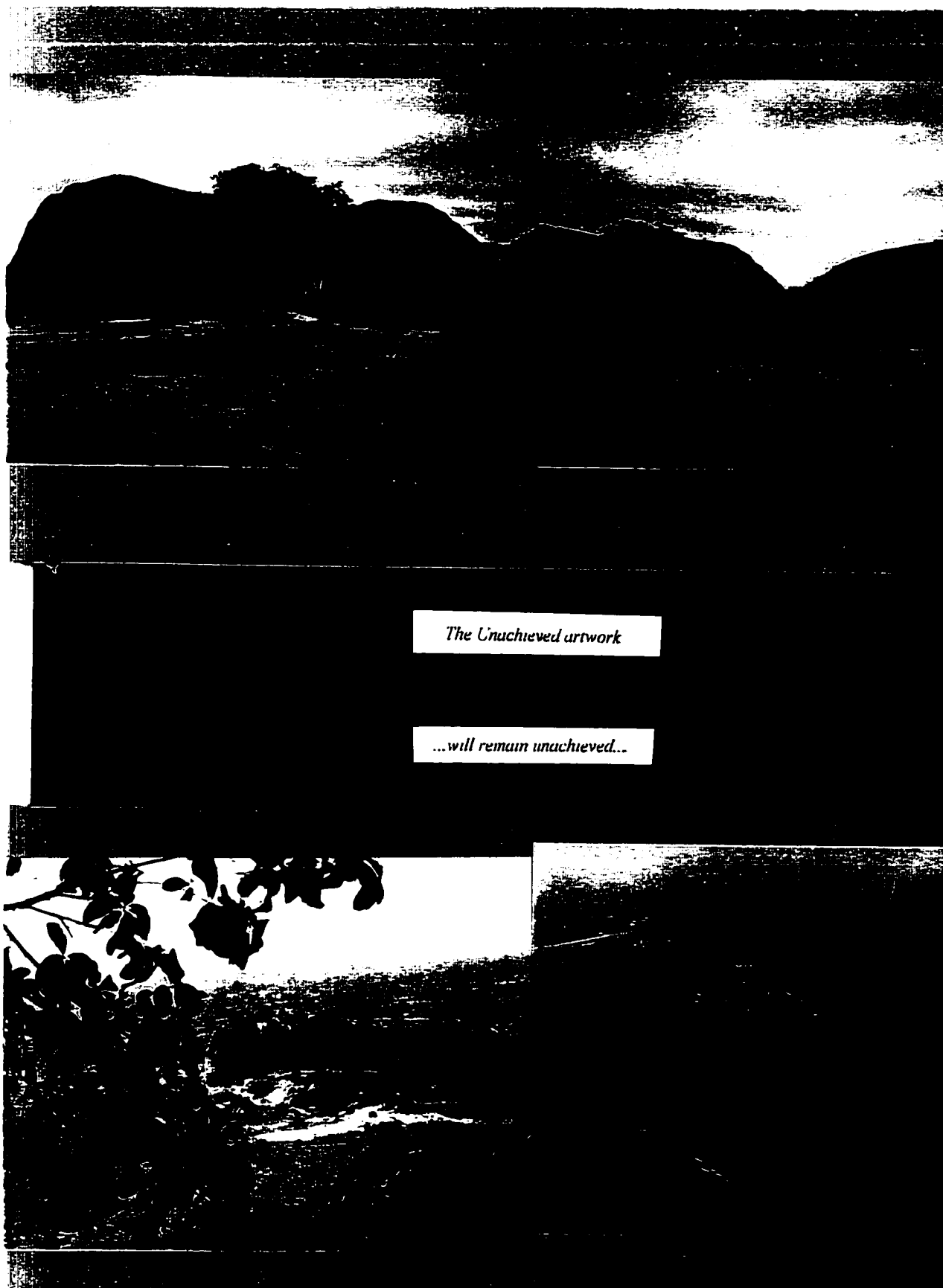


Figure 35



## RÉFÉRENCES

- Aristote, Organon (1953) . La Métaphysique, traduit Fr.et commentaires, J. Tricot, 2 vol., Paris : Vrin.
- Aristote, Organon (1961) . Rhétorique, t. I, II, trad. fr., Dufour . Paris: Ed. des Belles Lettres
- Aristote, Organon (1932) . Poétique, trad. fr., Hardy . Paris : éd. Des Belles Lettres.
- Bammer, Angelika (Ed.) (1994). Introduction . Displacements: Cultural Identities in Question. Bloomington: Indiana University Press.
- Benjamin, Walter (1969) . Illuminations . New York : Shoken Books .
- Berger, John (1985) . The Sense of Sight (1<sup>st</sup> American ed.) . (edited and with an introduction by Lloyd Spencer) . New York: Pantheon.
- Bhabha, Homi (Ed.) (1994) . Introduction . The Location of Culture (pp. 1 - 19) . New York: Routledge.
- Bhabha, Homi (1990) . The Third Space . Rutherford, J. (ed.) . 1990 . Identity: Community, Culture, Difference . London: Lawrence & Wishart . (pp.207-221).
- Black, Max (1962) . Models and Metaphors . Ithaca: Cornell University Press.
- Boyd, R. D., and Myers, G. J. (1988) . Transformative Education . International Journal of Lifelong Education, 7 (4), 261-284).
- Buttimer, Anne (1980) . The Human experience of space and place . (Edited by Anne Buttimer and David Seamon) . New York: St.Martin's Press.
- Buttimer, Anne (1983) . The practice of geography . London; New York: Longman.
- Cell, E. (1984) . Learning to Learn from Experience . Albany: State University of New York.
- Clark, Roger Allen (1996) . Deliberate Ambivalence . Art Education: Issues in postmodern pedagogy (pp. 1-30).
- Cohen, Jean (1966) . Structure du langage poétique . Paris: Flammarion.

Cosgrove, Denis E. (1984) . The Idea of Landscape . In D. E. Cosgrove (Ed.) . Social Formation And Symbolic Landscape (pp. 13-38) . London & Sydney: Croom Helm.

Cranton, Patricia (1994) . Understanding and promoting transformative learning: a guide for educators of adults . San Francisco: Jossey-Bass.

Cranton, Patricia (1997) . Transformative Learning in Action: Insight from Practice . San Francisco: Jossey-Bass Publishers.

Curry, Michael (1996) . On Space and Spatial Practice in Contemporary Geography . Earle C., Mathewson K., Kenzer, M. (1996) . Concepts in Human Geography . Lanham, Md. : Rowman & Littlefield Publishers.

Dominicé Pierre (1982) . La biographie éducative, instrument de recherche pour l'éducation des adultes. Éducation et Recherche; 3.

Earle, C., Mathewson, K., and Kenzer, M. (eds.) . 1996 . Concepts in human geography . Lanham, Md. : Rowman & Littlefield Publishers.

Eliade, Mircea (1986) . Briser le toit de la maison: la créativité et ses symbols. Paris: Gallimard.

Flood, R., and Lockwood, M. (eds.) . (1986) . The Nature of Time . Basil Blackwell: Oxford.

Freeman, Mark (Ed.) (1993) . Rewriting the Self: History, Memory, Narrative . London & New York: Routledge .

Frege, Gottlob (1971) . Sens et denotation . Trad. fr. Écrits logiques et philosophiques Paris : éd. du Seuil . (1952) Trad. Angl. On Sense and Reference . Philosophical Writings of Gottlob Frege . Oxford: Blackwell.

Gadamer, Hans-Georg (1975) . Truth and Method. London: Sheed & Ward Ltd.

Gadamer, H.G. (1976) . Philosophical Hermeneutics . Berkeley: University of California Press.

Gadamer, H.G. (1976) . Hermeneutical Experience . Margolis (3d Ed.) . Philosophy Looks at the Arts . pp. 499-517.

Grabove, Valerie (1997) . The Many Facets of Transformative Learning Theory and Practice. In Transformative Learning in Action: Insights from Practice. New Directions for Adult and Continuing Education # 74. P. Cranton, pp. 89-96 . San Francisco, CA: Jossey-Bass. (available on-line:<http://www.gilligan.prod.ocic.org>).

Greene, Maxine (1975) . Curriculum and Consciousness . W. Pinar (ed.) . Curriculum Theorizing . Berkeley: McCutchan.

Greene, Maxine (1978) . Landscapes of Learning . New York: Teachers College Press; p. 173.

Gusdorf, G. (1980) . Conditions and limits of autobiography . Olney, J. (ed.) . Autobiography: Essays Theoretical and Critical . Princeton, NJ: Princeton University Press.

Thompson, John B. (1981) . Critical hermeneutics: a study in the thought of Paul Ricoeur and Jürgen Habermas . New York: Cambridge University Press.

Harvey, David (1989) . The Condition of Postmodernity . Oxford: Blackwell.

Heidegger, Martin (1927) . Building Dwelling Thinking . Farrell, David Krell (Ed.) (1977) . Basic writings from being and time to the task of thinking (1964). New York: Harper & Row.

Hirsh, E.D. Jr . Gadamer's Theory of Interpretation . Margolis, J. (third ed.) . 1987 . Philosophy Looks at the Arts . Philadelphia: Temple University Press; p. 438-454.

Hirsh, E.D. Jr (1976) . The Aims of Interpretation . Chicago, ILL: University of Chicago Press.

Hopkins, G.M. (1953) . Gerard Manley Hopkins: Poems and Prose . In D.E. Cosgrove (Ed.) , Social Formation And Symbolic Landscape . (pp. 13-38) . London & Sydney: Croom Helm.

Hornbeck, D., Earle, C., and Rodrigue, C. (1996) . Time and Change . Concepts in Human Geography. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers.

Ihde, D. (1983) . Existential technics . Albany: State University of New York Press.

Kearney, Richard (1988). The Wake of Imagination . London: Routledge.

Kerbrat, Marie-Claire (1996) . Leçon Littéraire sur l'Écriture de Soi . Paris : Presses Universitaires de France.

Kubler, Georges (1962) . The shape of time: remarks on the history of things . New Haven: Yale University Press. [mentioned in Hornbeck & Co. Time and change]

Lavie, Smadar, and Ted Swedenburg, eds. (1996) . Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity . Durham & London: Duke University Press.

- Massey, Doreen (1994) . Double Articulation: A Place in the World . Bammer, A. (1994). Displacements: Cultural Identities in Question . Bloomington and Indianapolis; p.110-121.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964) . Le visible et l'invisible . Paris : Éditions Gallimard.
- Mezirow, Jack (1978) . Perspective Transformation . Adult Education; 28, 100-110.
- Mezirow, Jack (1990) . Fostering Critical Reflection in Adulthood: A Guide to Transformative and Emancipatory Learning. San Francisco: Jossey-Bass.
- Mezirow, J. (1991) . Transformative Dimensions of Adult Learning . San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- Montaigne (1580) . Les Essais (1965) . Paris : Larousse.
- Mulhall, Stephen (Ed.) . (1996) . Routledge Philosophy Guidebook to Heidegger and Being and Time . London and New York: Routledge.
- Nemiroff, Diana (1998) . Traversées . In Crossings . Exhibition Catalogue (pp. 13-41). Ottawa: National Gallery of Canada.
- Paley, Nicholas (1995) . Positionings . In Finding Art's Place: Experiments in contemporary education and culture . (pp.2-18) . New York: Routledge.
- Percy, W. (1975) . The message in the bottle . New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Ricoeur, Paul (1975) . La Métaphore Vive. Paris: Éditions du Seuil. (1<sup>ère</sup> éd.1964).
- Rorty, Richard (1989) . Self-creation and affiliation: Proust, Nietzsche, and Heidegger. Contingency, irony, and solidarity. New York: Cambridge University Press; p. 96.
- Sarup, Madan (1993) . Home and Identity . In Robertson, G. , Mash, M. , Ticker, L. , Bird, J. , Curtis, B. , Putnam, T. (Ed.) . Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement (pp. 93-104) . London: Routledge .
- Schama, Simon (Ed.) . (1995) . Introduction . Landscape and Memory (pp. 3-19) . New York: Alfred A. Knopf .
- Trinh T. Minh-ha (1991) . When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics . New York: Routledge.
- Truitt, A. (1982) . Daybook: The journal of an artist . New York: Penguin.

Wahl, Jean (1969) . Heidegger . Les Cours de Sorbonne . Philosophie . t I . Paris : Centre de Documentation Universitaire.

Wahl, Jean (1969) . Heidegger . Les Cours de Sorbonne. t III . Paris : Centre de Documentation Universitaire.

Zurmuehlen, Marilyn (1990) . Studio Art . Reston, Virginia: National Art Education Association.